REVUE

DE

MUSICOLOGIE

Publiée par la Société Française de Musicologie
avec le concours du CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Reconnue d'utilité publique
Honorée d'une souscription du Ministère de l'Éducation Nationale

---

Tome XXVIII

LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, RUE DE SEINE, 33
PARIS (VIe)
—
1949

LES ORIGINES DE LA CHACONNE ET DE LA PASSACAILLE [1]

La Chaconne et la Passacaille éveillent dans l'esprit des musiciens les formes traitées sous ces vocables et de façon à peu près identique, par J. S. Bach et Haendel. Dans la *Grande Chaconne* de Haendel comme dans la *Passacaille en ut mineur* de Bach, il s'agit d'un motif de basse obstinée qui sert de support à autant de variations qu'il se reproduit de fois.

Cependant, à peu près au moment où les deux maîtres allemands écrivaient ces œuvres caractéristiques, François Couperin publiait sa *Passacaille en si mineur*, de structure différente de celles qui viennent d'être citées, et des chaconnes qui s'en éloignaient très sensiblement. Or François Couperin, entièrement formé au XVIIe siècle, procède de ses aînés et semble s'être inspiré directement de son oncle Louis, le plus important des compositeurs de ce temps qui aient abordé la Chaconne et la Passacaille. Ces deux musiciens les ont insérées dans leurs recueils à côté de la Sarabande, de l'Allemande, de la Courante, etc., tandis que Buxtehude, Pachelbel, puis Bach et Haendel les traitaient indépendamment de leurs origines chorégraphiques.

Ce sont précisément ces origines qu'il convient de rechercher. Elles nous expliqueraient probablement pourquoi la Chaconne du XVIIe siècle diffère encore de la Passacaille, en même temps que nous saisirions mieux les particularités de ces formes, exceptionnelles si on compare leur construction au plan stéréotypé des autres danses stylisées.

Toutefois, avant d'aborder ce problème, il convient de rappeler les hésitations qui ont subsisté et subsistent encore au sujet

(1) Ces pages sont extraites de la communication présentée à la Société Française de Musicologie dans la séance du 23 novembre 1945 (avec exemples musicaux exécutés au clavecin par Mme Marcelle de Lacour).

de la définition de ces danses. H. Riemann (*Dictionnaire*, éd. française, 1930) indique pour la Chaconne l'étymologie italienne *ciacona*, et prétend que Chaconne et Passacaille — celle-ci de provenance italienne ou espagnole — étaient, à l'origine, probablement dansées ; mais qu'on n'oserait pas l'affirmer. En 1694, Ménage écrivait de la Chaconne : « On m'assure que cette danse est venue d'Espagne. » (1).

De nos jours, dans son importante étude sur les airs de danse (*Encyclopédie Musicale*, II, 3098 ss.) Gérold, qui donne quelques renseignements historiques au sujet de la chaconne et de la passacaille, ne dit rien de leurs prototypes espagnols. Le *Brockaus Lexikon* (1901) dérive chaconne du basque *chacuna*, et l'*Encyclopédie espagnole*, de l'Italien *ciacona*, tout en en faisant une danse espagnole accompagnée de chant ; on mentionne la basse obstinée (2).

Ni les textes connus de Mattheson (3), ni ceux, plus récents, de Mandel, ou de Grove, n'apportent de clarté parmi les incertitudes et les contradictions dont nous venons de donner quelques exemples.

J'espère que les indications suivantes aideront à fixer les idées.



La plupart des notions sérieuses recueillies sur la Chaconne, nous reportent en Espagne, vers la fin du XVIe siècle. Dans son important travail sur la musique espagnole, M. Mitjana fait

(1) *Dict. de la Langue française*. — Nous nous abstenons de donner quelques autres textes : Mme de Sévigné, et plus récemment Etienne Despréaux, qui n'apportent pas d'éléments nouveaux. Mais à peu près en même temps que Ménage, le *Dict. de l'Académie française* considère la chaconne comme une espèce de sarabande, en quoi il approchait alors de la vérité — mais il donne la même définition pour la Passacaille, au sujet de laquelle il fait allusion à la basse obstinée. Le *Murray* (anglais), qui part de l'édition 1690 de Furetière, considère que la passacaille est d'origine espagnole, d'un mouvement plus lent que la chaconne, celle-ci, d'étymologie espagnole ou basque. Le *Trévoux* s'inspire de Caillières, du *Dictionnaire de l'Académie*, de celui de Brossard, et pense que la *danse* de la chaconne est venue des Maures, mais le *terme*, d'Italie.

(2) Brenet écrit que la chaconne est d'origine supposée espagnole ou basque ; le *Grand Dictionnaire de la langue italienne de* Tommasso et Bellini, donne une origine espagnole à la passacaille et italienne à la chaconne. J.-J. Rousseau (1762) se contente de piller Brossard (1703) qui dit : « La passacaille est proprement une chaconne. »

(3) Qui croit que la passacaille était seulement dansée, et d'un mouvement plus vif que la chaconne (contrairement à Furetière). V. aussi *Larousse du XIXe siècle.*

allusion à l'Intermède de Simon Aguado *(El Platillo)*, joué en 1599 à la Cour de Philippe III, et qui comporte une chaconne (E. M., I, 2101) dansée et chantée ; le texte souligne l'origine mexicaine de cette danse. La même étude évoque encore le texte tiré de *la Ilustre Fregona* de Cervantès (1) et Curt Sachs cite deux ou trois vers de la *Villana* de Lope de Vega, où il est question de la chaconne « venue des Indes » et de G. B. Marino (*Adonis*, 1623), qui la fait venir du Yucatan (*Hist. de la Danse*, p. 172 ss.).

Au vrai, il semble qu'on se soit borné pendant longtemps, à répéter quelques citations exhumées au petit bonheur, et d'ailleurs fort rares, alors que d'une part, les recherches intéressantes de M. Lotarelo y Mori, publiées en 1911 à propos de l'édition ou de la réédition du Théâtre lyrique espagnol des XVIe-XVIIIe siècles, et de l'autre, le dépouillement systématique de ces textes, permettaient de reconstituer, d'après les sources littéraires, une véritable histoire des origines de la Chaconne.

Celle-ci n'était vraisemblablement pas une danse nouvelle en 1599 ; nous la trouverons fréquemment associée à la sarabande, à laquelle elle dispute le privilège du dévergondage, et dont le *nom* tout au moins doit remonter à 1583 (2).

D'après M. Lotarelo, nous aurions peut-être une chaconne antérieure à 1600 (outre celle du *Platillo*) ; il écrit en effet que *la Maya* de Miguel Sanchez, qui est de la fin du XVIe siècle, était dansée sur la chaconne (3). En 1601, dans la *Gran Sultana* de Cervantès, et aussi dans un anonyme : *La Loa de Rojas*, mention est faite de la Chaconne dansée par des hommes au son d'un instrument (4).

En 1602, dans l'intermède de *Los Negros* (de Simon Aguado),

---

(1) Cervantès mentionne la chaconne en quelques autres passages, p. ex. *El Retablo*, où elle est associée à la Sarabande et aux castagnettes. V. plus loin.

(2) On le trouve encore en 1588, dans le titre d'une jacara : *La Vita de la Sarabanda* (Pellicer, *Tratado* etc., 1804, p. 131), et dans deux « Romances » satiriques de Duran (1591, Licence 1588). Un peu plus tard, Fco Fernandez de Corova, rattache aux danses gaditanes dont parlent Juvénal et Martial, deux *bailes* espagnols qu'on nomme tantôt « Zarabande » et tantôt « Chaconne » (*Didascalia*, 1615, p. 274, vidimus de 1611). Cervantès et Marino (1569-1625), cités plus haut, associent la sarabande à la chaconne.

A propos du *Baile*, il se différencie de la *Danza*, en ce que le mouvement des bras y est important ; le baile est essentiellement populaire.

(3) M. Lotarelo a sans doute disposé de documents manuscrits, dont le détail n'a pas été publié dans l'édition des Auteurs Espagnols, 1re série, car celle-ci ne comporte aucune mention de la chaconne (*op. cit.*, CLXXVIII).

(4) Cervantès (*op. cit.*, acte II de la *Gran Sultana*) dit qu'on dansa « mille

allusion accessoire à cette danse dont l'auteur signale aussi la popularité ; c'est vers cette date que doit se placer la composition de *la Ilustre Fregona*, publiée seulement en 1614 ou 1615 (1).

En 1603, Gabriel Lobo propose la chaconne et la sarabande pour une « sainete », et deux ans plus tard (1605) le poète Micer, déplorant l'interdiction des danses licencieuses proclamée en 1598 par Philippe II, parle encore de ces deux danses inséparables.

Ensuite les citations se multiplient sous la plume des meilleurs écrivains : en 1616, dans *la Isla del Sol*, Lope de Vega mentionne les chaconnes de Castille ; en 1618, il rappelle leur origine américaine (la chaconne « est venue des Indes à Séville ») déjà indiquée par Cervantès *(la Indiana amulata)* et plus tard, par Quevedo *(la Chacona amulata)* ; en 1616, le *Norte de la Poesia español* donne le texte de trois chaconnes chantées (2) ; en 1622, Valdivielso (1560-1638) unit encore la sarabande à la chaconne, dont nous relevons le refrain caractéristique. En 1621, c'est la *Villana de Jetafe* de Lope de Vega et un texte du comte Villamediana ; puis de nouveau Lope de Vega dans la *Gatomaquia*, et en 1632 dans la *Dorothéa*, où il qualifie la chaconne de lascive.

A partir de cette date, les textes s'espacent ; cependant en 1626, avait été publié par Briceño, à Paris (3) un recueil de guitare dont nous parlerons plus amplement, et qui renfermait une remarquable chaconne chantée (4) ; nous trouvons chez cet auteur chaconne et sarabande étroitement unies dans la musique d'une *Sarabande chaconisée*.

La chaconne ne s'éteignit pas, dans la littérature espagnole, brusquement : Quinones de Benavente emploie l'adjectif *chaconil* en 1635 ; Geronimo Salas de Barbadillo, parle d'une célèbre « Chaconista » (Doña Laura, dans *Coronas del Parnaso*) ; en 1640, un Intermède anonyme (*La Inocenta enredadora*, op. cit., p. 195 *b*) comporte encore une danse de la chaconne au son des instruments ; en 1660, Bernardo Lopez del Campo nous donne le refrain d'une chaconne *(Mijiganga del Zarembeque)*, qui se trouve reproduit

---

sarabandes, mille chaconnes... et mille Folias ». V. Lotarelo, *op. cit.*, p. 227 ss.).

(1) Mais dont l'argument peut remonter à 1590-92 selon M. Apraiz, *Estudio Historico-critico...*, (1901), p. 98 et ss.

(2) Nous reviendrons plus loin sur leur structure.

(3) Mersenne parle de Briceño dans ses *Harmonicorum Libri XII* de 1625, II, 129.

(4) Nous ne savons pas qui était l'auteur du texte, peut-être Briceño lui-même.

dans deux autres intermèdes *(Colegio de los Gorrones* et *Los Gorrones)* anonymes ; Gongore *(Romancillos)* et Quevedo apportent leur témoignage et en 1656 mention est faite de la célèbre danse dans les *Fiestas Bacanales* ; une autre pièce de Quevedo la cite avec quelques *vieux bailes* : Zarabande, Chaconne, Pironda, etc. *(La Ropavejera)*. En 1641 et 1644, l'interdiction de danser sur le théâtre la sarabande, la chaconne... et autres *bailes* semblables, confirmait la réforme de la Comédie du 8 avril 1615 ; cependant en 1635, on cite encore ces deux danses au théâtre (Lotarelo, *op. cit.*, CLXXI). Enfin, dans un Intermède de Fragoso (entre 1660 et 1670), la pièce se termine par la mention suivante : « Ils chantent et jouent la Chaconne, et à la reprise ils dansent sur le même air, mais sans chanter. »

A ces citations déjà nombreuses, nous pourrions en ajouter quelques autres qui ne seraient que leur confirmation. Je dois cependant rapporter un des textes les plus importants qui touchent à la question, parce qu'il marque le passage de la chaconne espagnole en France ; nous le découvrons dans le *Ballet des Fées de la Forêt de Saint-Germain* (1625), qui comporte une *Entrée des Chaconistes espagnols* (1).

C'est la seule mention de la Chaconne que j'aie relevée dans les ballets français de cette époque (2).

L'énumération précédente montre que la chaconne, venue d'Amérique, acclimatée, espagnolisée sur le sol ibérique, y connut une vogue considérable entre 1600 et 1625 environ. Cette vogue s'atténua ensuite. Salas de Barbadillo dans *El Prado de Madrid y Baile de la Capona* (1635) propose de danser la Sarabande, la Folia, puis la Chaconne ; mais l'un des personnages réplique : « La Chaconne, n'est-ce pas une danse trop ancienne ? »



Les sources littéraires nous fournissent encore quelques indications sur l'esthétique de cette danse essentiellement populaire. La chaconne de *la Ilustre Fregona* est dansée par douze laquais et laveuses de vaisselle, formant apparemment six couples qui

(1) « Tant cavaliers que dames, tous costumés, certains en femmes, et qui dansent au son de la guiterre ; M. de Nemours qui en joue est Espagnol au Ballet et Français à la Guerre. » Le Ballet a été donné par le Roy en la salle du Louvre le XI février 1625. (Voir Lacroix, *Ballets...*, III, 35 ss.).

(2) Les Branles, la Gaillarde, la Sarabande avec castagnettes y apparaissent par contre fréquemment.

s'agitent devant l'auberge du Sevillano. Le meneur de jeu est un muletier asturien qui chante la danse, rythmée par les castagnettes. La Chaconne commence par un refrain de deux vers :

El baile de la chacona
Encierra la vida bona,

qui découpe le texte en quatre couplets de 20, 16, 12 et 12 vers, et l'encadre ; c'est le schéma du rondeau.

Les trois *chaconas para cantar* (*Aut. esp.*, 2e série, t. XVIII, p. 493), citées plus haut, comportent chacune un refrain de deux vers assez analogue à celui de Cervantès. La chaconne de Valvivielso (1622) présente également deux refrains inspirés de celui de *la Ilustre Fregona* (1).

Celle de Simon Aguado (*El Platillo*, 1599, Ms. de 1602) se compose d'abord de six vers, et ensuite de trois couplets de six vers chacun ; après le premier couplet, retour du refrain ; après le second, les quatre derniers vers du refrain ; puis ses deux derniers vers après le troisième (2).

Mais les Chaconnes de Briceño recèlent un intérêt particulier, les « estribillos » ou refrains étant notés.

La *Chacona sobre el cruzado* (fo 10 vo) est ainsi construite :

Refrain de deux vers :

Vida, vida, vida bona
Vida bamos a chacona (3)

ensuite Strophe A, 8 vers — B, 10 vers — Refrain
Strophe C, 8 vers — D, 8 vers — Refrain final.

Quant à la *Gran Chacona en cifra* (p. 11 vo) dont le texte est digne de celui de Cervantès (4) elle comporte le refrain noté suivant :

Vida vida vida bona
Vida bamanos a chacona
Vida vida vidita vida
Vida bamanos a Castilla (5).

---

(1) Vita, vita, la vita bona
Alma vamonos a Chacona.
(in *El Hospital de los locos*. Sc. IV)

(2) Si on désigne par C les six vers du refrain (estribillo), par B les deux derniers, par D les 4 derniers, on obtient les schèmes suivants :
C — six vers — C — six vers — D — six vers — B

(3) Comparer avec ceux de Valdivielso.

(4) La chaconne se déchaîne au cours d'un office funèbre.

(5) Cf. Lope de Vega qui cite la chaconne de Castille ; et aussi le refrain de Valdivielso (plus haut).

Suit une sorte d'introduction de quatre couplets de quatre vers octosyllabiques ; puis :

un couplet de 4 vers — Refrain — trois couplets de 4 vers
un couplet de 4 vers — Refrain — trois couplets de 4 vers
et un couplet final de 4 vers — suivi du refrain (1).

Dans l'ensemble, c'est bien la forme générale du rondeau.

Sur quelle mélodie se chantaient les vers des couplets ? sans doute sur le thème rudimentaire de l'*estribillo* que les exécutants variaient à plaisir ; les vers des couplets comme du refrain sont en principe octosyllabiques, avec les écarts qu'on rencontre dans tous les « romances » de l'époque.

Nous voudrions savoir aussi comment se dansait la Chaconne (2).

Or, pour en connaître le pas il nous faut atteindre Feuillet (1701) qui donne la graphie conventionnelle et la mélodie d'une Chaconne (avec castagnettes). Mais, à cette époque, il s'agit de la chaconne de théâtre, réservée à une soliste ; nous ne saurions y découvrir avec sécurité le moindre souvenir de ce qu'était la Chaconne populaire de Cervantès, et c'est encore le texte de ce dernier qui renferme le plus de précision d'ordre chorégraphique (3).

***

J'ai dit plus haut que Briceño avait le mérite de nous fournir en tablature de guitare la musique du refrain de ses chaconnes. Selon l'avis même de Mitjana, qui donne un ou deux textes analo-
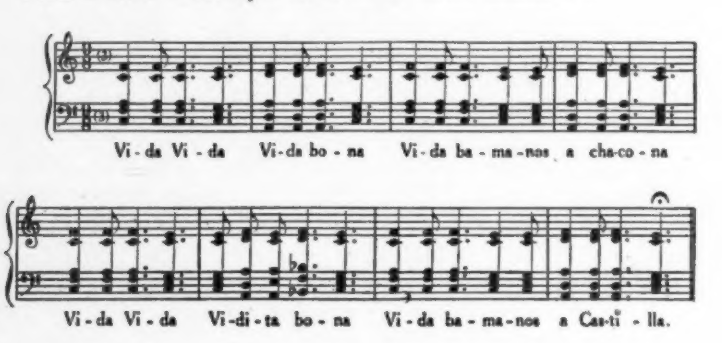
---

(1) En 1660 la chaconne de Lopez del Campo. (V. plus haut) comporte 4 vers — refrain — 6 vers — refrain.

(2) Naturellement les recueils des maîtres de danse de la fin du xv[e] siècle : Domenico, Ebreo, sont muets à cet égard. Le curieux et instructif opuscule d'Arena, réédité plusieurs fois entre 1533 et 1631, ne s'occupe encore que des basses danses ; il en est de même du livre de Coplande (Rob.) (Capitan Cox) sur les basses danses (1548) et aussi de l'orchésographie de Thoinot Arbeau (1588). Mais ce qui est surprenant, c'est que les traités de Negri et de Caroso, publiés plusieurs fois entre 1581 et 1620, ne fassent pas la moindre allusion à la chaconne ni aux autres danses populaires de l'Espagne. Nous savons par une mention de M. Lotarelo que le *Discorso sobre l'arte de danzado* de Esquivel Navarro (1642) parle de la Chaconne, mais sans donner aucune indication technique à son sujet. Notons que cet ouvrage ne figure pas à la Bibliothèque Nationale. Mitjana lui attribue une valeur exceptionnelle.

(3) Nous ne pouvons les rapporter ici. Voir, de nos jours, les pas de la chaconne et de la passacaille de théâtre dans le *Dictionnaire de la Danse*, de Desrats (1895) et, antérieurement, dans celui de Compan (1787).

gues, il s'agit d'une musique très rudimentaire, essentiellement rythmique et bien propre à la danse (1).

Voici à titre d'exemple celle de la *Gran Chacona* :



Mais nous pouvons nous demander s'il n'existe pas de chaconnes dont nous aurions la musique sans le texte ; ce serait le type de la musique instrumentale.

Les tablatures espagnoles de luth et de guitare ne nous apportent aucun témoignage avant le courant du XVIIe siècle. Par contre les Italiens ont accueilli la nouvelle danse, ou du moins sa musique, et elle figure dans leurs recueils de guitare « à la manière espagnole ».

Trois opuscules intéressants de Foscarini (Caliginoso), de Millioni et de Foriano Pico nous ont conservé quelques exemples de chaconnes. Ce sont de courtes pièces de 4 mesures à 3 temps, avec reprise, et très analogues à celles de Briceño. La tablature de Pico (1628) (2) donne ainsi trois chaconnes de 4 mesures. Celle de Foscarini (Caliginoso) se rapproche de la précédente et nous donne d'une part une chaconne de deux reprises de 4 mesures chacune, — et de l'autre, dans une écriture un peu plus soignée, une chaconne d'une vingtaine de mesures (p. 69), ainsi qu'une *Ciacona variata* de 28 mesures à 3 temps (p. 55) (3).

En 1622, Sanseverino publiait à Milan un *Premier Livre de Tablature...* qui comportait aussi des Chaconnes, sans doute les

(1) La tablature de guitare est réduite à un simple chiffrage correspondant à une série d'accords exposés dans un tableau au début du fascicule.

(2) Ecorcheville donne 1608 d'après l'ex. de Paris, et Wolf, 1628. Or le titre de l'ex. de la B. N. a été rogné de telle sorte que le 2 a pu être réduit à sa boucle supérieure, d'où la lecture 1608. C'est très vraisemblablement 1628.

(3) Tablature de guitare à 5 cordes, avec barres de mesures, 1620 ou 1629.

plus anciennes authentiquement datées, du moins dans l'état actuel de nos recherches, mais dont nous ne pouvons rien dire, l'exemplaire ne figurant pas à la Bibliothèque Nationale.

Les Chaconnes de Millioni datent au plus tard de 1624 (1). Six d'entre elles sont d'une ligne chacune, et deux autres de trois lignes ; elles ont la même structure générale que celles de Pico et de Caliginoso, mais ne comportent pas de variations proprement dites (2).

Ce n'est que tardivement dans le XVIIe siècle qu'apparaissent les tablatures authentiquement espagnoles comportant des danses populaires. Celle de Sanz, imprimée en 1697, mais dont la première planche est datée de 1674, comporte une chaconne de 4 mesures suivie de 8 variations (L. II, pl. IV) ; nous nous trouvons en face d'une véritable œuvre de style symphonique, esthétiquement comparable à celles du clavecin. En 1677, le *Luz y Norte musical* de Ruiz de Ribayaz, nous donne une chaconne à 3 temps de 12 mes. suivies de 13 mes. de « diferencias » (p. 109). Ce sont là de précieux et trop rares vestiges. Près de cinquante ans s'écoulent entre Briceño et Sanz. On s'étonne qu'aucune production n'ait subsisté qui nous permettrait de suivre l'évolution des formes chorégraphiques jusqu'à leur stade symphonique.

Entre temps, la chaconne avait (avec d'autres danses) franchi les frontières et pénétré dans le domaine artistique italien et français. En 1627, c'est-à-dire au moment où Briceño, Pico, Caliginoso Millioni et autres publiaient leurs tablatures de guitare, Frescobaldi faisait imprimer son second livre de « Toccate e Partite » qui contient précisément des *Partite sopra Ciaccona* (p. 87) ; l'une d'elles est de 4 mesures suivies de 15 variatons. Destinée au clavecin ou à l'orgue, cette chaconne est déjà fondée sur une Basse obstinée, assez régulière et qui, en tout cas, sert de procédé de construction (3).

---

(1) L'exemplaire de 1627 mentionne que c'est la 4e impression ; Mersenne cite une édition de Pierre Million à Rome en 1624. Il cite également une tablature de Ambrosio Colonna de 1627 ; mais d'après Wolf, *Handb. der Not.*, le premier livre serait de 1620, le 3e de 1627 ; le catalogue du British Museum y signale des Passacailles, Folies et autres airs espagnols.

(2) L'indication : « Mutanze di Ciaccone » qui précède les deux dernières (de 3 lignes) suggèrerait qu'elles sont destinées à être dansées. Le terme *Mudanzas* signifie, en espagnol, les mouvements qu'on exécute au cours de la danse.

(3) La plupart des auteurs datent ces chaconnes et passacailles de 1615 (1er livre) ; or cette édition a varié dans sa présentation ; l'ex. du Conser-

Bien que nous n'ayons pas de dates précises au sujet des compositions de Chambonnières, c'est vraisemblablement vers cette époque (1630 env.) qu'il écrivit certaines des chaconnes rassemblées en 1670. Il connaissait cette forme par les tablatures de luth et de guitare, autant que par l'usage qui en était fait dans les Ballets dès 1625 au moins, comme nous l'avons vu.

***

Chambonnières n'a pas traité la *Passacaille,* qui par contre figure dans les œuvres de son élève Louis Couperin. Ce décalage est peut-être une indication chronologique dont nous pouvons déceler le motif.

Il s'en faut, en effet, que nous ayons acquis sur la Passacaille des renseignements aussi nombreux et aussi anciens que sur la chaconne. Ce n'est que d'une manière indirecte, et d'ailleurs un peu hypothétique, que nous pouvons la rattacher à la fin du XVI[e] siècle.

D'après Pedrell et le P. Olmeda (1), la Passacaille, encore en usage dans la Catalogne, est un air de marche instrumental de quelques mesures, accompagné du tambourin et du pito (flûtet). Le terme même de *Passacaille (Passacalle)* signifie « passe rue ». Olmeda précise que lors de la *Fête du Corpus,* une troupe de douze danseurs et d'instrumentistes se rend aux logis des différents conseillers municipaux de la cité et *passe* ainsi d'une maison à l'autre au son et au rythme des Passacailles. Mitjana (2) confirme cette fonction d'air de marche et Olmeda inclut dans les passacailles les *Cantos de Ronda,* qui étaient chantés, et qui servaient, comme l'indique l'un des textes rapportés par l'auteur, à se rendre d'une maison à l'autre.

---

vatoire ne comporte pas ces pièces qui ont pu figurer dans d'autres exemplaires plus complets (98 pages). Par contre, les compositions ajoutées au cours de la 1[re] édition se retrouvent dans le second livre et dans l'édition de 1637. Il faut noter que deux lignes de texte relatives à la chaconne et à la passacaille ontété ajoutées après coup à l'avertissement passe-partout gravé en tête de plusieurs recueils de Frescobaldi. C'est donc par prudence que j'ai conservé la date de 1627, celle de 1615 étant sanctionnée par l'historien de Frescobaldi, M. Ronga.

(1) Pedrell, *Cancionero musical popular espanol,* 1914. Olmeda, *Cancionero popular de Burgos,* 1903. Nous n'avons pu consulter l'ouvrage de Ledesma, *Cancionero,* 1907, qui comporte, paraît-il, des passacailles à 2 et à 3 temps.

(2) E. M., I, 2102.

En 1692, F. de Caillières rappelait l'étymologie espagnole, passe-rue, et en 1669, le *Journal du Voyage en Espagne* décrivait (1) la Procession du Corpus, faite le 27 mai 1659 avec ses mannequins géants, ses danseurs, ses tambourins et castagnettes et ses *bailes*. La tradition dont se réclame la passacaille est donc solide et elle nous ramène au moins au XVIe siècle, époque à laquelle nous voyons les auteurs espagnols écrire des intermèdes et des danses en vue de ces fêtes. Il subsiste des comptes pour la Fête de l'Assomption de Tolède dès 1525 jusqu'à 1585 au moins ; ces derniers comportent les frais occasionnés par 8 instrumentistes et des danseurs « Indiens ». La même année, les fêtes en l'honneur de Philippe II à Saragosse, Valence et Barcelone comportent des danses de villageois, de nègres et de géants ; Christobal Pastor relate les Fêtes du Corpus avec danses, musique et géants, pour les années 1590 à 1598 (2) ; un siècle plus tard, on écrivait encore des « Mojigangas » avec *bailes* et musique pour la fête du Corpus de 1675 (3) Entre temps, Cervantès les mentionnait dans son œuvre (II, LXI).

Il y a donc de raisonnables présomptions pour admettre que l'emploi de la passacaille, indiqué par Olmeda comme air de marche, instrumental ou chanté, remonte à la seconde moitié du XVIe siècle.

Cependant la mention même du terme *passacaille* en Espagne, est assez tardive. Nous ne la recontrons dans les textes littéraires qu'en 1622, chez Quevedo (4), puis en 1630, dans les *Dias Geniales* de Rodrigo Caro, qui l'introduit dans l'énumération de certaines chansons ou danses ; et en 1640, où elle apparaît comme danse (5).

Enfin, dans la production musicale nous en découvrons les premières mentions aux alentours de 1620-1625, mais en Italie (6).

Or à ce moment, nous nous trouvons en face de formes inattendues. Dans le recueil de Briceño, qui fait autorité pour ce qui est de l'Espagne, la passacaille apparaît sous deux aspects : *a*) tantôt c'est un prélude de quatre mesures « para començar a cantar » ; l'auteur en donne une série de douze et ajoute : « Ce sont les passa-

---

(1) Caillières, *Les mots à la mode*, p. 171 (1692, mais privilège de 1689). BERTAUT, *Journal de Voyage d'Espagne* (1669). Voir aussi : PELLICER (*op. cit.*, I, p. 259 ss.), qui ne cite pas l'abbé Bertaut, auteur du *Journal*.

(2) LOTARELO, *op. cit.*, CLXXIV *b*.

(3) LOTARELO, *op. cit.*, CCCI.

(4) *Visitas de las Chistes* ; on y joue des *Passacalles* et des *Vacas*.

(5) Dans la *Escuela de danzar* de Navarette y Ribera (1642).

(6) COLONNA, *Intavolatura*, etc. Contient des passacailles d'après le Catal. du British Museum. Accepté par Mitjana.

cailles possibles sur la guitare ; avec elles se chanteront toutes sortes d'airs espagnols et français, graves et aigus (14 v°) (1). *b*) Tantôt ce rôle de prélude s'étendait au théâtre. Nous lisons en effet au folio précédent : « Règle pour savoir toutes les entrées de Théâtre, comme sont les passacailles, lesquelles sont nécessaires pour chanter toutes sortes de chansons (letrillas) et « romances » graves, espagnols ou français ». Ici, la *Pasacalle o Fantasia* notée qui sert d'exemple est beaucoup plus développée et ne comporte aucun texte.

Le type de la Passacaille-Prélude a passé en Italie, et Pico, Caliginoso, Millioni nous fournissent des séries de Passacailles (2) de 4 mesures qui semblent vouloir épuiser les possibilités de la guitare. En 1622, Sanseverino avait publié des passacailles de 4 mesures à 3 temps, un accord par temps (3).

La passacaille-prélude s'est propagée aussi, à travers les Espagnols Sanz (1674) et Ruiz de Ribayaz (1677), jusqu'au XVIIIe siècle. En 1724, Nassare parle longuement de ce genre d'introduction, utilisée à l'orgue pour le plain-chant, et aussi pour le chant profane ; il en donne même deux exemples (4).

Je reviendrai plus loin sur cette forme qui, par sa fonction, s'apparente à l'air de marche.

Cependant, la passacaille devait être utilisée comme danse. Déjà une œuvrette de Bailly, non citée jusqu'à présent, apporte la preuve qu'en 1614, elle était intégrée dans les Ballets de Cour en France (5). C'est la Passacaille *la Folie*, chantée sur un texte espagnol par Bailly peut-être, et introduite dans un ballet que nous

---

(1) Dans la suite du recueil, nous rencontrons des chansons précédées de la mention : *noveno pasacalle*, *quinto pasacalle*, etc.

(2) MILLIONI, *op. cit.*, 1624-47 : 12 passacailles d'une ligne chacune, 4 mesures de trois temps, 4 harmonies par passacaille — prélude ; et une passacaille de 6 lignes (une trentaine de mesures).

(3) Mais le recueil fait défaut dans nos bibliothèques ; nous ne savons s'il s'agit de la forme prélude, du chant, etc. Les 4 exemples qu'en donne Wolf (*op. cit.*, II, p. 210) sont chiffrés sur une ligne et avec lettres. En 1622, il semble que ce soit une réédition.

(4) NASSARE, *Escuela...* (1724), L. I, p. 348, 354, 371. L'ouvrage était en préparation depuis 1683. Cf. PEDRELL. — Notons incidemment que Ruiz de Ribayaz emploie le mot passacaille pour *exemple* (musical) de 4 mesures (*op. cit.*, passim). — Enfin, il est remarquable que le volumineux et prolixe Traité de Cerone, *El melopeo...* (1613), soit muet sur ce point.

(5) *Airs de différents auteurs*, etc. Livre V (1614), p. 57-8. Noter l'analogie de la mélodie avec un autre air espagnol de Gabriel Bataille : *El baxel...*, L. II, 1609, p. 61-2.

n'avons pu identifier. Cette passacaille répond donc à la définition que donne Briceño, mais n'était sans doute pas dansée.

Par suite de quelles transformations la passacaille devint-elle une danse véritable, et à quel moment ? nous l'ignorons. On peut seulement avancer la date de 1640 ; la réplique d'un Intermède espagnol nous apprend que c'était alors un nouveau *baile* (1). Un peu plus tard, dans *El Figonero* de Diamante, on donne une chaconne et une passacaille. Enfin, dans une pièce anonyme de la seconde moitié du XVII[e] siècle (*Intermède de la Guitare)*, il est encore question de jouer une *passacaille*, mais il semble que ce soit un *Air* plutôt qu'une danse.

La Passacaille, chanson d'amour, n'avait pas cessé de vivre, puisque, en 1664, les vers connus de Jacinto Polo de Medina en font mention (*Universidad del Amor*, p. 324). Il faut noter à ce propos l'extrême rareté de ce mot dans la littérature française ou espagnole de cette époque (2). Ménage n'en parle pas encore dans ses *Origines de la Langue française* de 1650 et ne lui accorde quelques lignes, d'après Caillières, que dans son *Dictionnaire* de 1694 (3).

Or à cette date la Passacaille était déjà très évoluée et faisait partie intégrante de la musique instrumentale comme de la musique de ballet.

Une remarque doit encore être faite : si les textes littéraires ne présentent la Passacaille comme *baile* qu'en 1640, les recueils italiens qui se réclament de la *Chitarra spagnuola*, comme ceux que nous avons cités plus haut (dès 1622 au moins), la mêlent toujours aux autres danses : chaconnes, sarabandes, pavanes, etc. Il est donc probable qu'elle était déjà associée à la danse vers cette époque (4). Ce qui est certain c'est que telles passacailles de Caliginoso ne res-

---

(1) *La Escuela de Danzar*. LOTARELO, *op. cit.*, CCLV.

(2) Ni Brantôme qui a parlé si souvent de la danse et des Espagnols ; ni Gil Polo dans sa *Diana* ; ni Augustin de Rojas dans son célèbre *Viaje entertenido* (1604), farci de renseignements sur la musique de ce temps ; ni les picaresques, Cervantès en tête ; ni Baltazar Gracian dans son encyclopédique *Criticon*, ne mentionnent la passacaille.

(3) Le *Trésor de la Langue française* (1606), l'*Essai* de Furetière (1684) sont muets sur la passacaille (et la chaconne). Elle ne figure pas dans le *Vocabulaire de la Langue française du XVI[e] siècle* de Huguet. En Italie, les quelques allusions littéraires à la passacaille appartiennent toutes à la fin du XVII[e] et au XVIII[e] siècle. Même silence dans le *Tesoro* de Covarrubias (1611).

(4) Les deux grandes passacailles de Millioni sont précédées, comme les chaconnes, du terme *Mutanze*, qui suggère la danse (Voir Cervantès, *Don Quixote*, éd. de Berlin, 1804, T. III, Notes).

semblent en rien aux préludes de 4 mesures de Briceño (1626), et surtout de Sanz (1674) qui les indique expressément comme bases de variations. Le *Pasacaglio spagnuolo* (p. 18) et un autre bref *Pasacaglio* (p. 37) de Caliginoso, se déroulent d'un seul tenant, sans reprises ni variations. Celles de Millioni sont du même style.

De toute évidence, ces pièces se rapprochent de la passacaille chantée, comme celle de Bailly, ou comme celles de José Marin, dont Mitjana nous fournit un charmant exemple (1).

La passacaille chantée laissa un durable souvenir, même en France. En 1787, dans son *Dictionnaire de la Danse*, Compan — comme d'ailleurs Caillières un siècle plus tôt, — prétendait que le mot passacaille, d'origine italienne, signifiait *Vaudeville*. Il n'est pas impossible non plus que la passacaille ait passé par l'Italie avant d'entrer en France. Les Italiens que nous avons cités (Frescobaldi, Fico, etc.) emploient encore le mot au masculin, comme en Espagne ; plus tard, ils adoptent le féminin, et le Français n'a jamais connu que ce genre.

Quant à la nature mélodique de la passacaille, elle a été souvent mise en vedette par les musiciens : Brossard disait dans son *Dictionnaire* que le chant de la Passacaille était plus tendre que celui de la chaconne, les expressions moins vives, et que pour ces raisons « les Passacailles sont toujours travaillées sur les modes mineurs ». A cette date (1703) la différence d'origine et de destination initiale se faisait encore sentir.



Un important problème reste à résoudre : Pourquoi la passacaille et (d'une façon moins rigoureuse) la chaconne, ont-elles adopté, contrairement aux autres danses, le procédé de la basse obstinée ?

C'est de préférence dans le répertoire espagnol qu'il nous faut chercher une réponse. Sans doute n'est-il pas question de refaire l'histoire de la basse obstinée, mais il faut noter comme symptomatique que ceux qui l'ont abordée attribuent à Diego Ortiz, le mérite de l'avoir utilisée systématiquement dès 1553. Or à cette date nous

(1) Tiré de l'œuvre inédite de J. Marin (XVIIe s.). Cf. les ex. rapportés par Pedrell, *op. cit.* — La passacaille de Marin s'appuie au début sur un bref dessin qui se répète à des degrés différents, la fin est libre. Nous savons aussi qu'il en écrivit à 2 et à 3 temps, et qu'elles comportent souvent un « estribillo ».

la voyons associée à un type d'écriture très en vogue : la *variation*. Il semble que ce soit dans cette association qu'on doive atteindre la forme de la passacaille.

Bien avant 1553, les vihuelistes espagnols écrivaient des *Diferencias* sur des thèmes connus : la chanson populaire *El Conde Claros*, qui date de la fin du xv[e] siècle (1), était un sujet favori, et nous le trouvons illustré par Narvaez (1538) qui en tire 22 variations, Mudarra (1546), 12, et Pisador (1552),37 (2) ; le thème de ce *Conde Claros* est de six mesures ; Mudara écrit des variations de 6, 8, 12 ou 16 mesures ; mais Pisador observe strictement la dimension initiale, et comme les mêmes accords tombent à peu près aux mêmes temps, on en recueille, en dépit des renversements éventuels, l'impression d'une basse identique et, pour tout dire, d'une basse obstinée.

Cette notion est encore accentuée par un texte qui semble avoir échappé aux historiens de la B. O., et que nous rencontrons dans l'œuvre du vihueliste et guitariste Fuenllana, en 1554 : « Suit une Fantaisie avec un thème forcé : *ut,-sol-sol-la-sol,* que dit constamment la contre-basse (3). » La contre-basse est ici le registre grave d'un luth, ou d'une guitare à 6 cordes ; le thème est en effet répété d'un bout à l'autre des variations et constitue une véritable basse obstinée.

L'association de la B. O. et de la variation se perpétue en Espagne : Cabezon traite en variations des couplets profanes et écrit des *Diferencias sobre el canto de la « Dama me demanda »*. Il répète alors à la basse cinq fois de suite le thème de 16 mesures (8 et 8), y apportant seulement quelques variantes comme nous en rencontrerons dans la passacaille instrumentale du xvii[e] s. Or Cabezon mourut en 1566, précédant d'un demi-siècle au moins les

(1) Traitée polyphoniquement et sur un thème personnel par Juan del Encina (Barbieri, *Cancionero*).

(2) Pujol, E. M. II, p. 204 et ss. Sans préjudicę de Valderravano (1547), de Venegas de Hinestrosa (1557). Cf. Barbieri, *Cancionero*, n° 329 ; la publication de Morphy sur *Les luthistes espagnols* et les partitions originales de Pisador en particulier, qui existent à la B. N. (Voir la Bibliographie.)

(3) *Libro de Musica para Vihuela...*, 1554, fol. CIXXVII, 123 mes. « Siguese una fantasia con un passo forçado, ut sol sol la sol, el qual dize siempre el contrebaxo » — Covarrubias (1611) dit que *Las Vacas* est une sorte de sonate sur laquelle on fait de grandes *diferencias* en contrepoint « y pasos forzados ». On découvre déjà des *Vacas* (*Guardame las vacas...*) dans le courant du xvi[e] siècle et dans le *Cancionero* de Barbieri. Voir aussi : Pisador : *Vacas* variées, f° II v°, 24 mes. (1552). Cf. les « cavati » italiens, etc.

compositions de même forme que Frescobaldi publia en 1615 sur les thèmes de la *Romanesca*, du *Ruggiero* et de la *Folia* (1).

Si nous revenons aux types élémentaires de la chaconne et de la passacaille, nous voyons qu'elles étaient en quelque sorte prédisposées à la basse obstinée. Pour ce qui est de la chaconne, nous savons que dès 1629 au plus tard, Caliginoso, espagnolisant, l'écrivait avec variations. Quant à la passacaille, Sanseverino en fournit déjà deux avec des variantes (Wolf, *op. cit.*, II, p. 178), et le recueil de Sanz, plus tardif il est vrai, nous conserve de nombreux exemples de variations qui rappellent à s'y méprendre, avec leurs séquences de 4 mesures les *Diférencias* du *Conde Claros* du XVI[e] siècle (2).

Ruiz de Ribayaz, qui se réfère à Sanz, et dont le recueil est un véritable répertoire de danses populaires et mondaines, nous fournit des formules et des variations identiques.

Deux observations s'imposent ici : 1° en dépit de la date de ces recueils (1674 ou même 1672 (Wolf) et 1677), ils reflètent, du point de vue chorégraphique, une époque bien antérieure, celle que nous avons parcourue à propos de la chaconne, et au cours de laquelle fleurissaient encore la Pavane, la Gaillarde, la Zarembeque, la Folia, le *Gran Duque*, etc. — 2° Toutes ces danses sont traitées ou peuvent être traitées en variations. (Ex. les *Vacas*). Si la chaconne, la passacaille, la sarabande, la *Folia* ont atteint les formes artistiques que nous leur connaissons, c'est qu'elles se sont implantées de bonne heure en Italie et en France (3), tandis que les autres n'ont pas franchi les frontières d'Espagne.

Pour en revenir à la tendance à la variation, elle nous est expliquée soit par le rôle, soit par la forme même des deux danses qui nous intéressent.

Si nous reprenons la passacaille à son origine, — l'air de marche de 4 à 6 mesures, — nous devons envisager qu'il se répétait plusieurs fois au cours du trajet d'une rue à l'autre, et que le joueur de guitare avait une propension naturelle à en varier la mélodie (Voir Mitjana,

---

(1) On a cité la *Romanesca*, traitée en B. O. par Salomon de Rossi en 1613. Nous n'avons pu l'étudier. Voir l'édit. partielle de Riemann (*Handb. d. Musikg.*, II, ii, p. 88, et 93), ainsi que la *Romanesca* de Stefano Landi (1620) et en général tout ce chapitre de Riemann. Nous donnons plus loin la bibliographie d'études plus récentes sur ce sujet.

(2) Une chaconne de 4 mes. à 3 temps est suivie de 9 variations (Pl. IV).

(3) En 1629, le recueil de Chancy ne comporte cependant encore ni chaconne ni passacaille.

loc. cit.). Pour ce qui est d'autre part de la chaconne, nous avons dit au sujet de Briceño que, vraisemblablement, la mélodie du refrain de 2 ou de 4 vers servait ensuite aux couplets de la danse (1). Il était naturel là aussi, que le guitariste ou le chanteur variât la mélodie de couplet à couplet, quitte à en reprendre le texte pur au refrain.

Nous saisissons ainsi la liaison qui, progressivement, s'opéra entre les divers aspects de la chaconne, puis de la passacaille. De leur thème primitif, quelques mesures très simples qui se reproduisent par l'emploi même qu'on en fait, surgit la variation, procédé généralement répandu dès le courant du XVIe siècle au moins. Cette variation, essentiellement mélodique, repose sur une trame harmonique élémentaire qui, réitérée, donne l'impression d'une basse obstinée. Finalement, cette harmonie s'ossifie et se traduit sur l'orgue et le clavecin par des cellules cadentielles stéréotypées, de plus en plus fréquentes à partir de 1625-30 environ dans toute l'Italie. Je ne puis pour cette dernière période, que renvoyer aux études de Riemann, Einstein, Nettl, etc. sur ce sujet (2). On y verra comment, à partir de cette époque, les auteurs de cantates et d'opéras utilisèrent ces formes cadentielles de la B. O. (Caccini, Monteverdi, Manelli, Ferrari, etc.). Mais on y relèvera aussi, comme nous l'avons signalé en passant, que par une curieuse extension, les thèmes de chaconne dont la vogue était extrême, et qui servaient d'abord de prétexte à variations, devinrent à leur tour les *basses* de nouvelles variations. On leur appliqua le traitement que Cabezon infligeait à la célèbre *La Madama* ; que Rossi, Buonamente, Frescobaldi, etc., appliquèrent à la *Romanesca* et autres chansons favorites. Après avoir donné lieu à des variations mélodiques, elles devinrent le support de variations polyphoniques (3).

---

(1) Chaque couple exécutait sa figure sur cette mélodie qui se répétait autant de fois qu'il y avait de couples (6 pour les danseurs de Cervantès). C'est exactement le dispositif de la contre-danse telle que la décrira Feuillet en 1706. Les exemples qu'il donne comportent 4 mesures pour une figure.

(2) RIEMANN, *Der B. O. und die Anfänge der Kantate* (S. I. M. G., 1912, 531 ss. (et *Handb.*, II, ii, cité plus haut). — EINSTEIN, *Die Aria die Ruggiero*, I. M. G., 1912, III, p. 444.) — NETTL, *Buonamente.* (*Z. f. M.*, 1927, p. 52 sq.) — V. aussi : EBERHARDT BONN, *Die Variation*, etc., 1941. et les travaux de Guss sur la B. O. (1929). PROPPER, *Der Basso Ostinato* (1926). LITTERSCHEID, *Geschichte des B. O.* (1927). — NOWAH, *Grundzüge... des B. O.*, (1932.)

(3) Nous avons vu Frescobaldi écrire des *Partite* sur la chaconne, sur la passacaille. En France, au lieu d'intituler : variations sur la chaconne, on intitule simplement *Chaconne* ; et au lieu de choisir exclusivement comme

***

Ainsi, c'est dans la musique populaire de l'Espagne, chez les danseurs de chaconnes et de sarabandes, laquais et laveuses de vaisselle, chez les guitaristes donneurs de sérénades, les ménétriers, gitanos, « danzantes », qu'il faut chercher l'origine de ces deux types musicaux qui, surgis vers la fin du xvie siècle, devaient atteindre au début du xviiie siècle l'esthétique épurée des formes supérieures de la Passacaille et de la Chaconne.

Leur diversité d'origine et de facture primitive explique dans une certaine mesure celle qu'on peut observer dans la plupart des productions de cette époque qui sont baptisées de ces vocables.

En résumé, la Chaconne est, dès que nous la connaissons, une danse populaire espagnole, chantée, collective, de caractère licencieux, sans doute à trois temps, en couplets et refrain, qui passe sur le théâtre espagnol vers la fin du xvie siècle, dans les Ballets de Cour français vers 1625, puis, de là, dans les Suites instrumentales.

La Passacaille, espagnole, est un air de marche instrumental, ou vocal et alors accompagné d'instruments. Nous la relevons, en qualité d'Air au Luth, dès 1614 en France. Elle affecte, parallèlement, l'aspect d'un court prélude, puis devient une danse de *Baile* en Espagne (avant 1640), passe en Italie et en France comme danse de théâtre, et aussi comme pièce instrumentale du type de la Variation.

Chaconne et Passacaille s'appuyèrent sur la basse obstinée : tantôt leurs thèmes, situés à la basse soutiennent des variations ; tantôt, ils sont variés dans les voix supérieures et soutenus par une basse obstinée cadentielle. La Passacaille instrumentale pouvait être binaire.

---

thèmes des mélodies connues, on se contenta souvent des basses cadentielles qu'on rencontrait dans beaucoup d'œuvres vocales. En 1635 (ou 1637), l'Italien Tarquino Merula construisait un madrigal sur un thème de chaconne qui est simplement cadentiel et qu'on retrouve chez d'autres auteurs de ce temps (Cf. Riemann, *op. cit.*). En 1649, Profe en donnait une version à trois voix, deux violons, et une basse pour la B. O. A partir de cette date, les exemples se multiplient : en Espagne même, nous citerons les belles *Passacailles* pour orgue de Cabanillas, à 3 ou à 4 temps, et sa remarquable *Gaillarde* variée (1690), qui se mesure aux plus belles achitectures de Buxtehude ou de Bach. Il conviendrait aussi de citer les virginalistes anglais, qui n'ont pas employé le terme passacaille, mais ont écrit au début du xviie siècle des *Grounds* qui sont exactement des variations de B. O., à la manière de Cabezon et de Frescobaldi.

Après avoir subi une éclipse d'un siècle environ, la Passacaille reparaît dans des œuvres modernes comme la 4me *Symphonie* de Brahms, le *Trio* de Ravel, l'opéra *Wozzeck* d'Alban Berg ; le *Boléro* de Ravel en est une curieuse interprétation. Par sa rigueur même, cette forme tente les imaginatifs et demeure une ressource féconde pour la création musicale.

A. MACHABEY.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

ADRIAENSEN (Emanuel). *Novum Pratum Musicum.* Anvers, 1592.

AGAZZARI. *Del sonare sopra'l basso...* Sienne, 1607.

APRAIZ (D. J.). *Estudio historico-critico sobre las Novales exemplares de Cervantes.* Vitoria, 1901.

ARENA (Antoine d'). ... *Bassas dansas in galanti stilo bisognatas, etc.* Lyon, 1533.

AUTEURS ESPAGNOLS. Biblioteca de autores espanoles (1846-1878). (1905-1928), (70 vol.).

BALLARD (édit.). Collection des *Airs de différents auteurs.* Paris (en particulier 1608-9-10-11-13-14).

BARBIERI. *Cancionero musical* (xve-xvie s.). Madrid, 1890.

BERMUDO. *Comiença el Libro llamado declaration de los instrumentos.* Ossuna, 1555.

BERTAUT (Fr.). *Journal du Voyage d'Espagne.* Paris, 1669.

BÉSARD. *Thesaurus.* Cologne, 1603.

BIANCHINI. *Intavolatura de Lauto.* Venise, 1554.

BIE (Oscar). *Der Tanz.* Berlin, 1907.

BORN (Eberhardt). *Die Variation...* Berlin, 1941.

BRICEÑO (Luis de). *Metodo mui façilissimo para aprender a tañar la guitarra a lo español.* Paris, 1626.

BROSSARD. *Dictionnaire de la Musique.* Paris, 1703.

CABANILLAS. *Opera Omnia* (xviie s.). Ed. p. Anglès. Barcelone, 1933.

CABEZON. *Obras de vihuela,* 1578 ; (rééd. p. Pedrell, Barcelone, 1897).

CAJETAIN. *Chansons espagnoles du XVIe s.* Burgos, 1903.

CAILLIÈRES (Fr. de). *Les mots à la mode.* Paris, 1692.

CARO (Rodrigo). *Dias geniales* (manque à la B. N.) vers 1630.

CAROSO (Fabritio). *Il Ballerino,* Venise, 1581. — *Raccolta di varii balli, Id.,* 1630. — *Nobilta di Dame. Id.,* 1600.

CASTIL-BLAZE. *La Danse et les Ballets.* Paris, 1832 (faible).

Catalogues du British Museum et des Bibliothèques italiennes.

CELLER (L. LECLERC). *Les origines de l'Opéra.* Paris, 1868.

CERONE. *El Melopeo y Maestro.* Naples, 1613.

CERVANTÈS. *Obras escogidas de M. Cervantes.* 10 vol. d'après l'éd. de 1613. Paris, 1826.

CEJADOR Y FRAUCA. *La lengua de Cervantès.* 2 vol. Madrid, 1905.

CHAMBONNIÈRES. *Œ. de clavecin.* Paris, 1670, rééd. Paris, 1926.

CHILOSETTI. *Art. sur la Musique italienne*, in *Enc. Mus.*, I, 2, 636 (XVIe-XVIIe s., musique de luth).
COMPAN. *Dictionnaire de la Danse*. Paris, 1787.
COPLANDE (Rob.). *The maner of dancing of bace dance*. Londres, 1521. (Rééd. Londres, 1871, apud Laneham (Rob.) *Captain Cox*).
CHANCY. *Tablature de Mandore*. Paris, 1629.
COVARRUBIAS. *Tesoro de la lengua castillana o española*. Madrid, 1611.
DESRATS. *Dictionnaire de la danse*, Paris, 1895.
ESQUIVEL (Juan DE) NAVARRO. *Discursos sobre el Arte del danzado*. Séville, 1642 (manque à la B. N.).
EITNER. *Tanzen des XV. bis XVII. Jahrh.* (M. f. M., VII, n° 5).
FEUILLET. *Chorégraphie*. Paris, 1700 et 1701. — *Recueil de Contredanses*. Paris, 1706.
FITZWILLIAM (Viriginal Book) (Vers 1625). Ed. Novello, Londres et Leipzig, 1899.
FOSCARINI (Caliginoso). *Libri della Chitarra*. S. L. N. D. (1629, 1630).
FRESCOBALDI. *Œuvres*, 1615 à 1637.
FUENLLANA. *Libro de musica para vihuela*. Séville, 1554.
GAUDREAU. *Nouveau recueil de Danses*. Paris, 1712.
GAULTIER LE JEUNE (Denis). *Pièces p. le Luth., XVIIe s.* Paris, s. d.
GUGLIELMO EBREO. *Tratato del arte del ballo* (d'ap. le ms. du XVe s.). Bologne, 1873.
INTABULATURA DI LEUTA (Aut. div.). Milan, 1536.
JUAN DE CARAMUEL. *Primus Calamus*. Rome, 1663-68.
JUAN DE MARIANA. *Tractatus VII*. Cologne, 1609.
KAPSBERGER. *Libro primo de villanelle*. Rome, 1610.
KASTNER. *Parémiologie Musicale*. Paris, 1866.
KELS. *Epidigma harmonia nova*. Augsbourg, 1669.
KIRCHER (le P.). *Musurgia universalis*. Rome, 1650.
LACROIX. *Ballets et Mascarades*. Paris, 1868-70.
LA LAURENCIE. *(Mélanges offerts à)*. Paris, 1933.
LIPP (J.). *Synopsis musicae novae*. Strasbourg, 1612.
LISTENIUS. *Musica*. Nüremberg, 1544.
LE ROY (Adrien). *Cinq livres de guitare*. Paris, Ballard, 1551-54 (B. Mazarine).
LOTARELO Y MORY. *Etude sur les « Loas, Bailes, Jacaras », etc.* (in : *Auteurs Espagnols*, série nouvelle, t. XVII), 1911.
LIVRE DE GUITARE (Manus.) DES XVIIe ET XVIIIe s.). B. N.
MAGNY. *Principes de Chorégraphie*. Paris, 1765.
MARIN (Fabrice). Voir CAJETAIN.
MATTHESON. *Der Volkommene Kappelmeister*. Hambourg, 1739.
MÉNAGE. *Diction. Etymologique de la Langue française*. Paris, 1694.
MERSENNE. *Harmonie Universelle*. Paris, 1636.
MILLIONI. *Quarta impresione del primo, secondo et tercio libro d'intavolatura*. Rome, 1627.
MITJANA. *La Musique Espagnole* (in *E. M.*, I, 4, p. 1913-55).
MINGUET Y IROL. *Arte de dansar a la francesca*. Madrid, 1758.
MOPRHY. *Les Luthistes espagnols du XVIe s.* Leipzig, 1902.
NASSARE. *Escuela musica*. Saragosse, 1724-23.

NEGRI (Cesare). *Nuove Inventione di balli.* Milan, 1604. — *La Gratie d'Amore.* Milan, 1602.
NETTL. *G. B. Buonamente* (Z. f. M., 1927).
NOVERRE. *Lettres sur la Danse.* Lyon, 1760.
NEVES (Cesar Das) Y CAMPOS. *Cancionero de musicos populares.* 3. vol Porto, 1893-98.
OLMEDA. *Cancionero popular de Burgos.* Burgos, 1903.
PÉCOUR. *Recueil de Danses.* (V. GAUDREAU).
PEDRELL. *Cancionero musical popular español.* Barcelone, 4 vol., s. d. (2e éd. après 1914). — *Diccionario biog. e bibliog. de musicos... españoles...* Barcelone, 1897..
PELLICER. *Origen del histrionismo en España (Tratado historico sobre el).* Madrid, 1804.
PICO (Foriano). *Nuova scelta di sonate por la chitarra espagnola.* Venise, 1628 (Ecorcheville, 1608).
PISADOR (Diego). *Libro de Musica de vihuela.* Salamanque, 1552.
POLO DE MEDINA (Jacinto). *Obras en prose y en verso.* Saragosse, 1664.
PROFE (Ambrosius). *Corollarium geitslicher collectaneorum.* Leipzig, 1649.
RAMEAU (Pierre). *Le maître à danser.* Paris, 1748. — *Abrégé de Chorégraphie.* Paris, 1725.
REIMAN (Mathieu). *Noctes Musicae.* Leipzig, 1598.
REYHER (Paul). *Les Masques anglais (de* 1501 *à* 1640). Paris, 1909.
RODOCANACHI. *La danse en Italie du XVe au XVIIe s.* Paris, s. d. (1905).
ROJAS (Augustin de). *El Viaje entertenido.* Madrid, 1604.
ROMANO (Remigio). *Prima raccolta di bellissime canzonette.* Vincenza, 1622-27 et Pavie, 1625.
RUIZ DE RIBEYAZ. *Luz y Norte musical.* Madrid, 1677.
SACHS (Curt). *Histoire de la danse.* (Traduction française par L. Kerr). Paris, 1938. *A world History of the Dance.* 1941.
SALINAS. *De Musica.* Salamanque, 1577.
SANTA-MARIA. *Libro llamato Arte de tañer fantasia.* Valladolid, 1565.
SANZ (Gaspar). *Instruction de Musica.* Saragosse, 1674.
THOINOT ARBEAU. *Orchésographie.* Langres, 1589.
TORCHI. *L'Arte musicale in Italia* (Pass. et Chac. diverses).
UNGARELLI (Gaspare). *Le Vecchie danze italiane.* Rome, 1894.
VISÉE (Robert). *Livre de Guitare.* Paris, 1682.
VUILLIER. *La Danse à travers les âges.* Paris, 1898.
WOLF. *Handbuch der Notationkunde.* (2 vol. Leipzig, 1913-19).
DICTIONNAIRES, LEXIQUES, TRÉSORS DIVERS DU XVIIe AU XXe SIÈCLE.
ENCYCLOPÉDIES NATIONALES (britan., ital., esp., etc.).
ENCYCLOPÉDIE MUSICALE (de Lavignac et La Laurencie).

A. M.

LE DON CHABRIER
A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

(Suite et fin)

C. *Les Manuscrits musicaux.*

Les Bibliothèques de l'Opéra et du Conservatoire possédaient déjà un ensemble appréciable de manuscrits de Chabrier.

A la *Bibliothèque de l'Opéra* se trouvent (1) :

1° BRISÉIS. — Ms. autographe. In-4°, 342 pp.

A. 676 *a*

Supp^t^ d° — 4 p. A. 676 (3)

2° « Catulle Mendès. Emmanuel Chabrier. GWENDOLINE, Opéra en 2 actes et 3 tableaux (1885)... » Ms. autogr. 2 vol., 347 × 280 mm. (2).

(Pagination discontinue : ouverture p. 1-69 ; sc. I-IV, p. 1-264. Au v° de la p. 69 n. c. « août 85 ». — A la p. 264 : « 12 juin 85 E. Ch. » — Entre les p. 42 et 44 du 2e acte : 15 p. ajoutées numérotées de A-Q.)

1er acte 333 p.
2e acte 233 p.

3° LE ROI MALGRÉ LUI. Duo du 3e acte. — Ms. autogr. 1887. 347 × 267 mm., 4 p.

Rés. 46

(A la p. 4, note ms. signée Delaquerrière : « Il y avait dans le principe au 3e acte du *Roi malgré lui* de Emmanuel Chabrier, un duo

---

(1) Extrait du fichier de la Bibliothèque de l'Opéra. Nous avons conservé la rédaction exacte des fiches pour ne pas dérouter le chercheur.

(2) Ce ms. a été donné à la B. de l'Opéra par Mme Bretton-Chabrier à peu près en même temps que ceux qui ont été donnés à la Bibliothèque Nationale.

pour soprano et ténor qui nous semblait mal venu à M[lle] Isaac et à moi. Chabrier le remplaça par celui-ci, qui fut le clou de l'œuvre, et le grand succès des représentations. Ce brouillon est écrit de la main du maître lui-même ». L. Delaquerrière. Pagination ajoutée. — Don de M[r] G. Servières.)

La *Bibliothèque du Conservatoire* possède (1) :

1° Briséis. Scène III, air de Thanarto. Première version. In-fol. 350 × 270 mm. 1 f. (1 /2 p. de mus.) ; attestation de J. M. Maugin (chant, orchestre réduit sur 3 portées).

Ms. 3913

ms. autographe

2° L'Ile heureuse, paroles de E. Mikhaël [Signature de Chabrier]. In-fol. 350 × 270 mm., 2 ff., (3 p. de mus.). A la fin, initiales avec paraphe « E Ch.). »

Ms. 3911

[Chant et piano]
ms. autographe
ayant servi à la gravure.

3° L'Invitation au voyage. Paroles de Baudelaire [Signature de Chabrier]. In-fol. 350 × 270 mm., 5 ff. (9 pp. de mus.). A la fin, daté, avec initiales : « Juillet 70. E. Ch. ».

Ms. 3910

[Chant et piano ; basson ad lib.]
ms. autographe

4° Le Pal [n° 11] M. Roulleaux D. — 1 f° in-4°, 310 × 420 mm., (2 pp. de mus.) ; chant en solo, du rôle de « Kakao », répliques au crayon.

Version différente de celle de l'opéra-bouffe l'*Etoile*.

Ms. 3909

ms. autographe

5° Rêverie. — Un feuillet d'album in-8° obl., 135 × 220 mm. folioté « 26 ». Daté « 22 J[er] 1855 ». Signé : Emmanuel Chabrier. D » [*sic*].

Ms. 3907 *a*

[piano]
ms. autographe

6° Villanelle des Petits Canards. Rosemonde Gérard.

(1) Extrait du fichier du Conservatoire. Comme pour la Bibliothèque de l'Opéra, nous avons reproduit exactement la rédaction des fiches.

Emm. Ch. [avec paraphe]. In-fol., 350 × 270 mm. ; 2 ff. (2 pp. 1/2 de mus.).

Ms. 3912

[Chant et piano]
Ms. autographe
ayant servi à la gravure (1)

La *Bibliothèque Nationale* elle-même, jusqu'à la donation qui fait l'objet de cet article, ne possédait aucun manuscrit musical de Chabrier. Elle devient maintenant, des trois bibliothèques, la plus favorisée à cet égard. Voici les partitions manuscrites dont elle vient de s'enrichir :

1° BRISÉIS (La fiancée de Corinthe). Légende dramatique en 3 actes et 4 tableaux. Poème de Catulle Mendès et Ephraïm Mikhaël ». Ms. autogr. 344 × 267 mm., 3 p. limin., 119 ff.

Rés. Vma. ms. 20

(Au fol. 119 : « Emmanuel Chabrier 1891 ». — A la p. de titre : papillon — Les versos des ff. sont vides).

2° « Grande partition d'orchestre du 1er acte de BRISÉIS (1re version). » — Ms. autogr. 344 × 267 mm., 319 p.

Rés. Vma. ma. 21

(Par Emmanuel Chabrier d'après l'expertise de l'écriture. — Titre de la main de M. André Chabrier, suivi de cette note : « Partition d'orchestre de Briséis. La version jouée à l'Opéra est chez les éditeurs Enoch, 27 boulevard des Italiens, elle m'appartient. André. 15 octobre 1910. » — Ms. au crayon.)

C'est une partition émouvante puisqu'elle est l'un des derniers vestiges du génie musical dramatique de Chabrier. Tournons donc les pages. Comme on le sait, il n'y a pas d'ouverture, le chœur des marins commence après deux mesures instrumentales. C'est un manuscrit net, rempli, achevé, pendant les premières pages. Mais à partir de la page 17, commencent les vides aux cordes et aux bois. Seule, la ligne mélodique continue, très nette. De la p. 74 à la p. 81, l'orchestre fait totalement défaut. A la p. 108, en guise d'instruments à vent, nous trouvons l'itinéraire d'Ambert à Genève, soit par le train du matin, soit par le train du soir. Noms de gares et horaires de trains chevauchent les portées.

A la p. 204, les indications deviennent sommaires, les notes sont écrites en lettres :

---

(1) Au moment où nous mettons sous presse nous apprenons que le ms. autogr. de l'*Etoile* vient d'être donné à la B. du Conservatoire par M. Henri Büsser.

si
sol
do
mi
mi do

Il y a partout des indications d'expression, même quand il y a peu de musique. Par endroits, les rythmes seulement.

3° ESQUISSE D'UNE PIÈCE INACHEVÉE pour piano. — Ms. autogr. 360 × 269 mm. ; 3 p. n. c.

Rés. Vma. ms. 23

(Par Emmanuel Chabrier d'après l'expertise de l'écriture. Au crayon.)

4° « GWENDOLINE. Ouverture à 4 mains. Emm. Ch. ». — Ms. autogr. 350 × 270 mm., 26 p.

Rés. Vma. ms. 16

(A la p. du faux-titre, note ms. au crayon : « Manquent les pages 2 et 3. Janvier 1923. C. Bretton. » — A la p.19, note ms. de l'auteur, au crayon bleu : « A partir d'ici, c'est Vincent d'Indy qui a transcrit ce dernier passage jusqu'à la fin d'après ma partition d'orchestre. Son écriture est bien reconnaissable ! Ah ! ce que j'étais pressé à ce moment-là ! »

5° « GWENDOLINE. Réduction pour piano et chant. Dans cette réduction il manque : 1° la scène II du 1er acte ; 2° l'Epithalame du 2e acte ; 3° les pages 20 et 21 du 2e acte. » — Ms. autogr. 350 × 270 mm., 124 p.

Rés. Vma. ms. 17

(Par Emmanuel Chabrier d'après l'expertise de l'écriture. — Titre de la main de M. André Chabrier.)

Acte I, p. 1-64
Acte III, p. 65-124

A la place de la scène II, Chabrier a écrit (au crayon bleu) : « Voir la pétition. Scène 2. Légende (au crayon rouge). » « La Légende (Et l'EPITH.) ayant été gravés avant la partition ne se trouvent point dans ce manuscrit. C'est égaré. »

A l'acte II : sur la couverture plusieurs rectifications : « Note pour le graveur :

Conserver (en haut) les 3 premières lignes du texte indicatif. EFFACER à partir de « au lever du rideau les filles saxonnes etc... » et mettre à la place : « Au lever du rideau, le vieil Armel est assis à gauche, rêveur, morne, avec des crispations, pendant que chante, un peu plus loin, le chœur nuptial des filles saxonnes. »

Les quatre autres notes ne sont que des détails techniques, mais celle-ci vaut d'être examinée. Le texte primitif était celui-ci : « Au lever du rideau, les filles saxonnes, très parées, entrent par la droite, puis les hommes. Danois et Saxons par la gauche. Les Danois n'ont plus leurs armes. »

Donc, à l'origine, le chœur ouvrait l'acte. Dans la seconde version, sont en scène Armel, Eule et Aella. L'action reprend immédiatement avec un des personnages principaux. Le chœur reste dans la coulisse pendant 29 mesures. Alors, « les filles saxonnes entrent, très parées... »

6° « Fragment de l'ouverture de GWENDOLINE (Réduction pour piano à 2 mains). » — Ms. autogr. 350 × 270 mm., 6 p.

Rés. Vma. ms. 18

(Par Emmanuel Chabrier, d'après l'expertise de l'écriture. — Titre de la main de M. André Chabrier.)

A la fin, note au crayon bleu, de Chabrier : « Ici, j'ai dû égarer quelques pages. »

7° MORCEAU COMMENCÉ (1874). Version pré-instrumentale d'une pièce non identifiée. — Ms. autogr. 350 × 269 mm., 2 p. n. c.

Rés. Vma. ms. 24

(Par Emmanuel Chabrier d'après l'expertise de l'écriture.)

8° NOTES au brouillon. — Ms. autogr. 350 × 269 mm., 2 p. n. c.

Rés. Vma. ms. 22

(Par Emmanuel Chabrier d'après l'expertise de l'écriture. — Au crayon.)

9° « 1er manuscrit du ROI MALGRÉ LUI (piano et chant) : Morceaux coupés, rétablis ici. Ces 3 actes sont incomplets. J'ai dû en égarer quelques-uns, entre autres le sextuor des serves et la finale du 2e acte ». — Ms. autogr. 345 × 271 mm. ; 140 p.

Rés. Vma. ms. 14

(Par Emmanuel Chabrier d'après l'expertise de l'écriture. Pagination continue ajoutée. — Au crayon. — Autre version du n° 6 de l'acte I, à l'encre, 346 × 265 mm., 8 p. — Autre version d'une partie du n° 3 de l'acte II, au crayon, 349 × 269 mm., 8 p.)

Acte I, p. 1-72 ; les p. 20, 32, 39, 40, 72, vides.
Acte II, p. 73-140 ; les p. 91, 92, 108, vides.

10° « LE ROI MALGRÉ LUI ». Partition d'orchestre. — Ms. autogr., 3 vol. 347 × 280 mm.

Rés. Vma. ms. 13 (1-3)

(A la p. 423 de l'acte I : « juin 86. E. Ch. » — Titre au crayon bleu

pris à la p. 147 de l'acte I. — Pagination continue ajoutée pour chaque vol.)

Acte I, 420 p.; les p. 94, 96, 146, 148, 226, 228, 254, 256, 424, vides.
Acte II, 400 p.; les p. 88, 90, 167, 170, 212, 214, 400, vides.
Acte III, 247 p.; les p. 62, 86, 88, 107, 108, 110, 172, vides.

La partition est rédigée moitié à l'encre, moitié au crayon, avec la clarté, la belle ordonnance propres aux manuscrits de Chabrier. Ce qui frappe dès l'abord, c'est que la presque totalité des paroles a été modifiée. Il serait curieux, et peut-être utile, de rétablir les deux versions et de les comparer. La mélodie elle-même, est parfois changée. A l'acte I, n° 2, l'auteur a mentionné des rectifications importantes au crayon bleu. Plus loin, acte I, n° 4, il a indiqué les coupures. Nous trouvons entre la p. 70 et la p. 71 de l'acte I, n° 6, six pages intercalées, écrites aux crayons avec une nouvelle version d'orchestration esquissée.

Au 3e acte, les parties de cuivres sont écrites à l'encre rouge, jusqu'à la p. 59 du n° 1.

Après la p. 56 du n° 6, de la main de Chabrier : « Nota : Il y a environ 12 à 14 pages d'orchestre avant cette dernière entrée des rôles et des chœurs que je remettrai mercredi à M. Pothier (1) (les rôles seront tirés par *moi* pour les artistes ; M. Pothier n'aura que l'orchestre à copier, plus cette page, jusqu'à la fin. »

A la page suivante, pas d'orchestration, mais, en note : « Ici, reprendre l'orchestration (sans chœur) p. 64 du n° 1 du 1er acte. »

A ces trois volumes a été jointe une partie de chœurs trouvée dans les décombres de l'Opéra-Comique, après l'incendie de 1887. Sur l'enveloppe qui la contient, Chabrier a écrit : « Partie de chœurs du *Roi malgré lui*, ramassée le lendemain de l'incendie de l'opéra-comique (25 mai 1887) : Bulletins de répétitions de cette pièce. E. Ch. ». Les bulletins n'y sont pas.

Trois manuscrits non-autographes :

11° Emmanuel Chabrier. LE SOLDAT DU ROY. Paroles de Mr G. Briant ». Chant et piano. — Ms. 350 × 271 mm., 3 p. n. c.

Rés. Vma. ms. 26

(Sous les paroles primitives, de la main de Chabrier, au crayon, paroles du *Pas d'armes du roi Jean*, de Victor Hugo. — A la musique est joint sur une feuille séparée, le poème autographe de Georges Brillant, 235 × 219 mm.).

Inc. *Pour rejoindre son régiment.*

Cette mélodie est inédite.

(1) Le copiste.

12° « Duo de l'OUVREUSE DE L'OPÉRA-COMIQUE ET L'EMPLOYÉ DU BON MARCHÉ. E. Chabrier. » Piano et chant. — Ms. 349 × 269 mm., 14 p.

Rés. Vma. ms. 27.

(A la p. de titre et au crayon : « La partition appartient à M. Paul Fuck à Paris. »)

Inc. *Le sort jadis ne me faisait pas fête.*

13° Fragments du ROI MALGRÉ LUI. N°s 4 et 5. — Partition d'orchestre. — Ms. 350 × 270 mm.

Rés. Vma. ms. 15

(Par Emmanuel Chabrier. Extrait du *Roi malgré lui*, d'après Clément et Larousse.)

N° 4 40 p.
N° 5 42 p.

Deux réductions de partitions, pour piano, faites par Chabrier :

14° Berlioz (Hector). « HAROLD EN ITALIE. Symphonie avec un alto principal. Hector Berlioz. arrangée à 4 mains par Emmanuel Chabrier, avril 1876. » — Ms. 344 × 260 mm., 1 p. limin. 78 p.

Rés. Vma. ms. 29

(De la main d'E. Chabrier.)

p. 1 : *Harold aux montagnes.*
p. 27 : *Marche des pèlerins.*
p. 37 : *Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse.*
p. 47 : *Orgie de brigands.*

Cette réduction est inédite.

15° WAGNER (Richard). « 1862 Musique de TANNHAUSER, copiée par moi pour apprendre l'orchestre. » Partition d'orchestre. Ms. 351 × 271 mm., 151 p.

Rés. Vma. ms. 28

(Copie d'Emmanuel Chabrier d'après l'expertise de l'écriture.)

Cette nomenclature aride permet du moins de mesurer l'importance de la donation faite par Mme Bretton-Chabrier à la Bibliothèque Nationale. Il n'était sans doute pas inutile de faire dès à présent l'inventaire de ce véritable trésor d'autographes, de documents et de souvenirs, vers lequel reviendront souvent les historiens et les amis de Chabrier (1).

Renée GIRARDON.

---

(1) *Addenda :* La lettre du 15 août 1891, reproduite dans le numéro précédent (p. 79-83), a été déjà publiée en partie dans la revue S. I. M. en 1913 (n° 7-8, p. 1-7).

CATALOGUE D'ŒUVRES ITALIENNES DU XVIIIe SIÈCLE, CONSERVÉES A LÉNINGRAD

Dès son apparition à Saint-Pétersbourg, en 1736, l'opéra italien a joué un rôle considérable dans la vie musicale russe. Cela grâce, tout d'abord, aux troupes successivement engagées au service de la cour, et qui réunissaient les plus illustres chanteurs du temps ; grâce aussi aux diverses compagnies particulières qui, dès le milieu du XVIIIe siècle, furent amenées par des impresarios sur les bords de la Néva et à Moscou. Ces dernières entreprises, bien que peu durables, contribuèrent cependant à propager, dans les classes cultivées de la population, le goût de l'art lyrique italien.

Toutefois, c'est aux scènes officielles qu'appartient la primauté dans ce domaine. Richement dotés, pourvues d'un personnel aussi nombreux qu'exercé, elles révélèrent aux mélomanes de la capitale des centaines de partitions dramatiques dont beaucoup furent écrites tout exprès pour elles, par les compositeurs que l'administration impériale fit venir de la péninsule pour leur confier le soin de diriger l'Opéra italien, et de le pourvoir d'ouvrages nouveaux.

De ce fait, la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Léningrad (anciens Théâtres impériaux) se trouve aujourd'hui en possession d'un fonds important qui s'est constitué durant tout le XVIIIe siècle, et dans lequel figurent, non seulement la plupart des œuvres jouées sur la scène de la cour, à cette époque, mais encore quantité d'autres qui furent achetées à l'étranger, sans doute pour permettre à la direction de prendre connaissance d'opéras encore inconnus en Russie.

C'est ce fonds, dont nous avons dressé le catalogue, que nous jugeons utile de révéler aujourd'hui aux historiens occidentaux. Comme on le constatera, à côté de partitions que l'on rencontre dans la plupart des grandes collections publiques européennes, il

renferme bon nombre d'ouvrages dont il ne subsiste plus, de nos jours, que de rares exemplaires, et d'autres même que l'on peut considérer comme des *unica*.

Le répertoire que l'on trouvera ci-dessous énumère tous les ouvrages dramatiques de musiciens italiens du XVIIIe siècle (1), dont les partitions manuscrites ou gravées (ces dernières en fort petit nombre) sont conservées dans la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Léningrad. Il comprend aussi quelques œuvres de musique religieuse, également dues à des compositeurs italiens, dont nous avons relevé la présence soit dans la même Bibliothèque, soit dans d'autres collections russes. (Dans ce dernier cas, nous mentionnons, entre parenthèses, le nom de la collection).

D'autre part, nous avons indiqué, quand il y avait lieu, la date de la première exécution en Russie.

CATALOGUE DES ŒUVRES

Gaetano Andreozzi (1763-1826) :
La morte di Saulle, oratorio, 2 parties.

Pasquale Anfossi (1727-1797) :
Gli artigiani, dramma giocoso, 2 actes.
Il curioso indiscreto, dramma giocoso, 3 actes. St-Pétersbourg, 1781.
La forza delle donne, dramma giocoso, 2 actes. St-Pétersbourg, 1779.
Le gelosie villane, dramma giocoso, 2 actes.
Il geloso in cimento, dramma giocoso, 3 actes. St-Pétersbourg, 1779.
Giuseppe riconosciuto, oratorio, 2 parties.
L'Olimpiade, dramma per musica, 3 actes.
Il trionfo di Arianna, dramma per musica.

Giovanni-Battista Anselmi :
Betulia liberata (= *Giuditta*), oratorio. Moscou, 1796.

Francesco Araja (1700-1767 ou 1770) :
Bellerofonte, dramma per musica, 2 actes. St-Pétersbourg, 1750.
Céphale et Procris, opéra *russe*, 3 actes. St-Pétersbourg, 1755.
Eudossa incoronata dramma per musica. 3 actes. St-Pétersbourg, 1751.
Il finto Nino, overo la Semiramide riconosciuta, dramma per musica, 3 actes. St-Pétersbourg, 1737.
La forza dell'amore e dell'odio, dramma per musica, 3 actes. St-Pétersbourg, 1736.

(1) Bien que Vicente Martin i Soler soit Espagnol, nous avons fait une place, dans ce catalogue, à ses œuvres qui, pour la plupart, appartinrent au répertoire italien du temps.

Mitridate, dramma per musica, 3 actes. S[t]-Pétersbourg, 1747.
Scipione, dramma per musica, 3 actes. S[t]-Pétersbourg, 1745.
Seleuco, opéra seria, 3 actes. Moscou, 1744.

Gennaro Astaritta :

I capricci in amore, dramma giocoso, 2 actes.
La finta poletta, opéra-comique *russe*, 2 actes. S[t]-Pétersbourg, 1789.
Gl' intrighi per amore.
Il medico parigino, dramma giocoso, 2 actes.
Rinaldo d'Aste, commedia con musica, 1 acte. S[t]-Pétersbourg, 1796.
I visionarj, dramma giocoso, 2 actes. S[t]-Pétersbourg, 1796.

Antonio Bruni (1759-1823) :

L'auteur dans son ménage, opéra-comique, 1 acte.
L'isola incantata, opéra-comique.
Le major Palmer, opéra-comique, 3 actes.
La rencontre en voyage, opéra-comique, 1 acte.
Les sabotiers, opéra-comique, 1 acte.
Toberne, ou Le pêcheur suédois, comédie, 2 actes.

Giovanni-Francesco Brusa :

La statue, dramma giocoso, 3 actes.

Carlo Canobbio (....-1822) :

Ariane et Bacchus, ballet, 1 acte. S[t]-Pétersbourg, 1789. (Parties d'orchestre seules).
Don Juan, ballet, 3 actes. S[t]-Pétersbourg, 1781 (parties d'orchestre seules).
Piramo e Tisbe, ballet tragique, 4 actes. S[t]-Pétersbourg, 1791 (parties d'orchestre seules).

Rinaldo di Capua :

Il conte di bell'umore, intermezzo (1).
Il conte Pasticaso.
L'ultima che si perde è la speranza (1).

Luigi Caruso (1754-1821) :

Il matrimonio in commedia, dramma giocoso, 2 actes.
Oro non compra amore, dramma giocoso, 2 actes.
Scipione in Cartagena.

Domenico Cimarosa (1749-1801) :

L'amor costante, dramma giocoso, 2 actes. S[t]-Pétersbourg, 1786 (ou 1787).
L'amor rende sagace, dramma giocoso.
L'apprensivo raggirato, commedia in musica, 2 actes.
La ballerina amante, dramma giocoso, 2 actes. S[t]-Pétersbourg, 1796.

---

(1) Bien qu'indiqués, dans le catalogue manuscrit de la Bibliothèque des Théâtres académiques, sous le nom de Rinaldo di Capua, ces deux ouvrages semblent plutôt appartenir à B. Ottani.

Cajo Mario, dramma per musica, 3 actes.
Chi dell' altrui si veste... commedia per musica, 2 actes. St-Pétersbourg, 1798.
Cleopatra, dramma serio, 2 actes. St-Pétersbourg, 1789.
Il credulo, commedia per musica, 2 actes. St-Pétersbourg, 1794.
Le donne rivali, intermezzo, 2 actes. St-Pétersbourg, 1789.
I due baroni di Rocca Azzurra, dramma giocoso, 2 actes. St-Pétersbourg, 1789 (?).
I due supposti conti, dramma giocoso, 2 actes. St-Pétersbourg, 1798.
Giannina e Bernardone, dramma giocoso, 2 actes. St-Pétersbourg, 1794.
L'impresario in angustie, farsa per musica, 1 acte. St-Pétersbourg, 1795.
L'Italiana in Londra, intermezzo, 2 actes. St-Pétersbourg, 1795.
Il matrimonio segreto, dramma giocoso, 2 actes. St-Pétersbourg, 1794 (ou 1795).
I nemici generosi, dramma giocoso, 2 actes. St-Pétersbourg, 1798.
Gli Orazi e i Curiazi, dramma serio, 3 actes.
Il pittore parigino, dramma giocoso, 2 actes.
Il ritorno di Don Calandrino, intermezzo, 2 actes.
Le stravaganze d'amore, commedia per musica, 3 actes.
Le trame deluse, dramma giocoso, 2 actes (Musée historique musical de Léningrad).
I tre amanti, intermezzo.
La vergine del sole, dramma serio, 3 actes. St-Pétersbourg, 1789.

P. A. D. Della Maria (1769-1800) :

Il maestro di cappella.
L'oncle valet, opéra-comique, 1 acte.
L'opéra-comique, opéra-comique, 1 acte.
Le prisonnier, ou La ressemblance, comédie. 1 acte. St-Pétersbourg, 1799.
Le vieux château, ou La rencontre, opéra-comique, 3 actes.

Giuseppe Farinelli (1769-1836) :

La locandiera scaltra.
Il matrimonio per concorso.
Teresa e Claudio.

Valentino Fioravanti (1764-1837) :

Amore aguzza l'ingegno.
Le cantatrice villane.
Sopra l'ingannator cade l'inganno.

Baldassare Galuppi (1706-1784) :

Didone abbandonata, dramma per musica, 3 actes. St-Pétersbourg, 1766.
Il filosofo di campagna, dramma giocoso, 3 actes. St-Pétersbourg, 1758.
Ifigenia in Tauride, dramma per musica, 3 actes. St-Pétersbourg, 1768.

Il re pastore, dramma boschereccio, 2 actes. St-Pétersbourg, 1766 (1).
Li tre amanti ridicoli, dramma giocoso, 3 actes.
La virtù liberata, cantate dramatique. St-Pétersbourg, 1765.

Francesco Gardi :

La bella Lauretta, dramma giocoso, 2 actes.
La donna ve la fa, farsa, 1 acte.
Il finto stregone, farsa, 1 acte.
La pianella persa, farsa, 1 acte.

Giuseppe Gazzaniga (1743-1819) :

La bizarria degli umori, farsa.
La dama soldato, dramma giocoso, 2 actes.
Don Giovanni Tenorio, dramma per musica, 1 acte.
La fedeltà d'amore alla prova.
La moglie capricciosa, intermezzo.
La vendemmia, dramma giocoso, 2 actes.

Francesco Gneccho (1770-1810) :

La prova di un' opera seria, dramma giocoso, 2 actes.

Pietro Guglielmi (1727-1804) :

La bella pescatrice, opera buffa, 2 actes. St-Pétersbourg, 1796.
Le due gemelle, commedia per musica, 2 actes. St-Pétersbourg, 1798.
I fratelli Pappamosca, dramma giocoso, 3 actes.
La lanterna di Diogene, commedia per musica, 2 actes. St-Pétersbourg, 1797.
La pastorella nobile, commedia per musica, 2 actes. St-Pétersbourg, 1797 (?).
Tomiri, dramma per musica, 2 actes. St-Pétersbourg, 1800.
Il trionfo di Giuditta, oratorio.

Vincenzo Manfredini (1737-1799) :

Carlo Magno, dramma per musica, 2 actes. St-Pétersbourg, 1763.
La finta ammalata, intermezzo, 2 actes. St-Pétersbourg, 1763 (?).
L'Olimpiade, dramma per musica, 3 actes. Moscou, 1762.
La pupilla, intermezzo, 2 actes. St-Pétersbourg, 1763.

Gaetano Marinelli (1760-1820) :

La rocchetta in equivoco.

Vicente Martin i Soler (1754-1806) :

Amour et Psyché, ballet, 5 actes. St-Pétersbourg, 1793 (parties d'orchestre seules).
L'arbore di Diana, dramma giocoso, 2 actes. St-Pétersbourg, 1789.
Il burbero di buon cuore, dramma giocoso, 2 actes. St-Pétersbourg, 1796.

---

(1) Le catalogue de la Bibliothèque des Théâtres académiques attribue, par erreur, cette partition à Francesco Araja qui n'en écrivit jamais de ce titre. Aussi pensons-nous qu'il s'agit ici de l'ouvrage de B. Galuppi dont on ne connaissait jusqu'ici aucun exemplaire.

Una cosa rara, dramma giocoso, 2 actes. S[t]-Pétersbourg, 1788.
Didon abandonnée, ballet, 5 actes. S[t]-Pétersbourg, 1792
Fédoul et ses enfants, opéra-comique *russe*, 1 acte (avec Vassili Pachkévitch). S[t]-Pétersbourg, 1791.
La festa del villaggio, opera comica, 2 actes. S[t]-Pétersbourg, 1798.
La mélomanie, opéra-comique *russe*. 3 actes. S[t]-Pétersbourg, 1790.
L'oracle, ballet, 1 acte. S[t]-Pétersbourg, 1793 (parties d'orchestre seules).
Le preux Chagrin Kossométovitch, opéra-comique *russe*, 5 actes. S[t]-Pétersbourg, 1789.

Antonio Maria MAZZONI (1718-1785) :
Il viaggiatore ridicolo, dramma giocoso, 3 actes.

Luigi MOSCA (1775-1824). :
L'impresario burlato, dramma giocoso, 2 actes.

Sebastiano NASOLINI (1768-1816) :
Il medico di Lucca, dramma giocoso, 1 acte.
Merope, dramma per musica, 3 actes.
La morte di Cleopatra, tragedia per musica, 2 actes.
La morte di Mitridate, tragedia per musica, 2 actes.
Gli opposti caratteri, farsa, 1 acte.
Polpettina (?).

Giuseppe NICOLINI (1762-1842) :
Le nozze campestri, opera buffa, 2 actes. S[t]-Pétersbourg, 1796.

Bernardino OTTANI (1736-1827) :
Le industrie amorose, dramma giocoso, 2 actes. S[t]-Pétersbourg, 1780.

Ferdinando Francesco PAER (1771-1839) :
Camilla, ossia Il sotterraneo, dramma giocoso, 3 actes.
La Griselda, opera seria, 2 actes.
Il principe di Tarento, dramma giocoso, 2 actes.

Giovanni PAISIELLO (1741-1816) :
Achille in Sciro, dramma per musica, 2 actes. S[t]-Pétersbourg, 1778.
Alcide in bivio, dramma per musica, 2 actes. S[t]-Pétersbourg, 1780.
L'amor contrastato, ossia La molinara, dramma giocoso, 2 actes. S[t]-Pétersbourg, 1795.
Andromaca, dramma per musica, 2 actes. S[t]-Pétersbourg, 1798.
Il barbiere di Siviglia, dramma giocoso, 2 actes. S[t]-Pétersbourg, 1782.
Dal finto il vero, commedia per musica, 3 actes. S[t]-Pétersbourg, 1782.
Demetrio, opera seria, 2 actes. S[t]-Pétersbourg, 1779.
Didone, dramma per musica, 3 actes. S[t]-Pétersbourg, 1796.
Le due contesse, intermezzo, 2 parties. S[t]-Pétersbourg, 1778 (?).
Il duello comico, commedia per musica, 1 acte. S[t]-Pétersbourg, 1780 (?).
Elfrida, tragedia per musica, 2 actes.

I filosofi immaginarij, dramma giocoso, 2 actes. St-Pétersbourg, 1779.
La finta amante, intermezzo, 2 actes. Mohilef, 1780.
Le gare generose, ossia Gli schiavi per amore, dramma giocoso, 2 actes. Moscou, 1790.
I giuochi d'Agrigento, dramma per musica, 3 actes.
L'idolo cinese, dramma giocoso, 3 actes. St-Pétersbourg, 1779.
L'infante de Zamora, comédie, 3 actes. Moscou, 1784.
L'innocente fortunata, dramma, giocoso, 3 actes.
La locanda, commedia per musica, 2 actes.
Lucinda ed Armidoro, opera seria, 2 actes. St-Pétersbourg, 1777.
Il matrimonio inaspettato, ossia Il marchese Tulipano, dramma giocoso, 1 acte. St-Pétersbourg, 1779.
La modista raggiratrice, dramma giocoso, 3 actes. St-Pétersbourg, 1794 (ou 1795) (1).
Il mondo della luna, festa giocosa, 2 actes. St-Pétersbourg, 1783.
Nina, osia La pazza per amore, dramma giocoso, 2 actes. St-Pétersbourg, 1794 (ou 1795).
Nitteti, dramma per musica, 3 actes. St-Pétersbourg, 1777.
Il rè Teodoro in Venezia, dramma eroi-comico, 2 actes. Moscou, 1790 (?).
La serva padrona, intermezzo, 2 actes. St-Pétersbourg, 1781.
Lo sposo burlato, dramma giocoso, 2 actes. St-Pétersbourg, 1779.
Il tamburo notturno, commedia per musica, 3 actes.
Gli zingari in fiera, opera buffa, 2 actes. St-Pétersbourg, 1795.

Giovanni-Battista Pergolesi (1710-1736) :

La serva padrona, intermezzo, 2 parties. St-Pétersbourg, 1773.

Niccolo Piccinni (1728-1800) :

Atys, tragédie lyrique, 3 actes. Moscou (fin XVIIIe s.).
La buona figliuola, dramma giocoso, 3 actes. St-Pétersbourg, 1778.
Le contadine bizzarre, dramma giocoso, 3 actes.
Didon, tragédie lyrique, 3 actes. Moscou, 1787.
Le finte gemelle, intermezzo, 2 actes.
Roland, tragédie lyrique, 3 actes.
La schiava, farsa, 2 actes.

Marc'Antonio Portogallo (1762-1830) :

La donna di genio volubile, dramma giocoso, 2 actes.
Le donne cambiate, dramma giocoso, 2 actes.
I due gobbi, dramma giocoso, 2 actes. St-Pétersbourg, 1798 (?).
La maschera fortunata, farsa.
Lo spazzacamino principe, commedia con musica, 1 acte. St-Pétersbourg, 1795.

Vincenzo Righini (1756-1812) :

Il convitato di pietra, dramma tragicomico, 3 actes.
La vedova scaltra, dramma giocoso, 2 actes.

---

(1) Le catalogue de la Bibliothèque des Théâtres académiques attribue, par erreur, cet ouvrage à Carlo Canobbio et à Domenico Cimarosa.

Giovanni Marco Placido Rutini (1730-1797) :

Pastorale (1).

Antonio Sacchini (1734-1786) :

Arvire et Evelina, tragédie lyrique, 3 actes.
L'avaro deluso, dramma giocoso, 2 actes. St-Pétersbourg, 1789.
Chimène, ou le Cid, tragédie lyrique, 3 actes.
La colonie (parodie de *L'isola d'amore)*, comédie, 2 actes. St-Pétersbourg, 1778.
La contadina in corte, dramma giocoso, 2 actes. St-Pétersbourg, 1784.
Dardanus, tragédie lyrique, 5 actes.
Œdipe à Colone, tragédie lyrique, 3 actes. St-Pétersbourg, 1799.
Renaud, tragédie lyrique, 3 actes.

Antonio Salieri (1750-1825) :

Armida abbandonata, opera seria, 3 actes.
Axur Rè d'Ormus, opera seria, 4 actes.
La cifra, dramma giocoso, 2 actes.
La fiera di Venezia, dramma giocoso, 3 actes. St-Pétersbourg, 1791.
Il Moro, opera buffa, 2 actes. St-Pétersbourg, vers 1799.
Palmira, regina di Persia, opera eroicomica, 2 actes. St-Pétersbourg, 1796.
La scuola de' gelosi, dramma giocoso, 2 actes. St-Pétersbourg, 1786.

Alfonso Santi :

Il marito indolènte, dramma giocoso, 2 actes (2).

Giuseppe Sarti (1729-1802) :

Adriano in Siria, dramma per musica, 3 actes.
Gli amanti consolati, opera buffa, 2 actes. St-Pétersbourg, 1784 (ou 1785).
Armida e Rinaldo, opera seria, 2 actes. St-Pétersbourg, 1786.
Castore e Polluce, dramma per musica, 2 actes. St-Pétersbourg, 1786 (parties d'orchestre seules).
La famille indienne en Angleterre, opéra-comique *français*, 3 actes. St-Pétersbourg, 1799.
I finti eredi, opera comica, 2 actes. St-Pétersbourg, 1785.
Fra i due litiganti il terzo gode, dramma giocoso, 2 actes. St-Pétersbourg, 1785.
Le gelosie villane, dramma giocoso, 3 actes. St-Pétersbourg, 1779.
Gloria in excelsis, sur un texte *russe*. St-Pétersbourg, 1792 (Musée historique musical à Léningrad).
Le gouvernement initial d'Oleg, spectacle historique *russe*, en collabo-

(1) Peut-être cette partition qui ne porte pas d'autre dénomination, est-elle celle qui fut représentée à Saint-Pétersbourg, en 1757, sous le titre : *Il retiro degli dei*, par l'impresario G. B. Locatelli, au service duquel Rutini se trouvait alors.

(2) Le catalogue de la Bibliothèque des Théâtres académiques attribue, par erreur, cet ouvrage à Giuseppe Sarti.

ration avec Carlo Canobbio et Vassili Pachkévitch, 5 actes. S[t]-Pétersbourg, 1790.

Messa di Requiem per le esequie di Ludovico XVI. S[t]-Pétersbourg, 1793 (Bibliothèque publique de Léningrad).

Messa di Requiem per le esequie di Ferdinando Eugenio di Wurtemberg, S[t]-Pétersbourg, 1798 (Musée historique russe, à Léningrad).

L'Olimpiade, opera seria, 3 actes.

I pretendenti delusi, dramma giocoso, 3 actes.

Seigneur, je t'implore, oratorio *russe,* S[t]-Pétersbourg, 1785 (Musée hist. musical à Léningrad).

Te Deum sur texte *russe.* Jassy, 1789 (Musée hist. mus. à Lénigrad).

Te Deum latin. Bender, 1790 (Musée hist. mus. à Léningrad).

Angelo Tarchi (1760-1814) :

Le cabriolet jaune, opéra-bouffe, 1 acte.

Le coup d'épée.

Trente et quarante, opéra-comique, 1 acte.

Tomaso Traetta (1727-1779) :

Antigona, tragedia per musica, 3 actes. S[t]-Pétersbourg, 1772.

Antigono, dramma per musica, 2 actes. S[t]-Pétersbourg, 1770.

Il cavaliere errante, dramma giocoso, 2 actes. S[t]-Pétersbourg, 1781.

L'isola disabitata, azione drammatica per musica, 1 acte. S[t]-Pétersbourg, 1769.

Lucio Vero, dramma per musica, 3 actes. S[t]-Pétersbourg, 1774.

L'Olimpiade, dramma per musica, 3 actes. S[t]-Pétersbourg, 1769.

(La Bibliothèque musicale des Théâtres académiques possède, en outre, une partition de T. Traetta, qui ne porte pas de titre.)

Vittorio Trento (1761-. . . .) :

I due cognomi, farsa, 1 acte.

Lucrezia Romana in Constantinopoli, farsa.

Teresa vedova, farsa.

Giacomo Tritto (1733-1824) :

La pruova reciproca, commedia per musica, 2 actes.

Le trame spiritose, dramma giocoso per musica, 2 actes.

Mattia Vento (1736-1776) :

Il bacio.

Nicola Antonio Zingarelli (1752-1837) :

Antigono, dramma per musica, 2 actes.

Il conte di Saldegna, tragedia per musica, 3 actes.

Giulietta e Romeo, tragedia per musica, 3 actes.

Il mercato di Monfregoso, dramma giocoso, 2 actes.

Pirro rè di Epiro, dramma per musica, 3 actes.

Semiramide, dramma per musica, 3 actes.

R.-Aloys Mooser.

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES

COURS ET CONFÉRENCES

— M. Constantin Brailoiu, membre correspondant de la Société Française de Musicologie, a fait le 26 juin, au Musée de l'Homme, une conférence sur les *Rites funéraires roumains*, avec projections et audition de disques.

— Notre Vice-Président, M. Marc Pincherle, a donné à la Salle Marceau-Chaillot une conférence sur *François Couperin le Grand* et à la Société Philharmonique de Stains, que dirige notre collègue G. Fizet, une conférence sur *les Origines de la musique de violon.*

CONCERTS DE MUSIQUE ANCIENNE

— La même Société Philharmonique a consacré un concert au *Concerto au début du XVIIIe siècle*, avec le concours de nos collègues E. Borrel et Ch. Guilloux : Concertos pour orchestre à cordes et quatuor de solistes, de Locatelli, Geminiani, Leclair, Tartini, Vivaldi.

— M. Félix Raugel, Vice-Président de notre Société, Directeur musical des Amis des Cathédrales, a dirigé le 22 juin en la cathédrale Notre-Dame de Senlis, un concert de musique religieuse française, où figurait en première audition une « Elévation à voix seule » *(Ecce tabernaculum Dei)*, restituée par lui d'après l'édition de 1741 et chantée par Mme Hélène Chevassus, œuvre de François de La Croix (1683-1759), qui fut le successeur de Bernier comme maître de musique à la Sainte-Chapelle du Palais.

— Notre collègue Mlle Claude Crussard a continué, tant à Paris qu'en province, la série de ses concerts historiques, toujours si appréciés.

— Plusieurs œuvres de musique française du XVIIe siècle ont été exécutées à la Radiodiffusion Suisse d'après des matériels établis par notre collègue Henry-Louis Sarlit : Le 16 mars, Musique classique française ; le 28 avril, Concert Lully ; le 5 mai, Concert Spirituel, avec quatre psaumes de Goudimel et le psaume *Dixit Dominus* de Michel-Richard de Lalande, pour 2 chœurs, orchestre et orgue.

— Notre collègue Jacques Chailley, entre le 6 décembre 1944 et le 4 janvier 1946, a présenté à la Radiodiffusion Française, sous le titre *Les Lettres de Noblesse de la Musique Française*, vingt-cinq émissions où ont été exécutées 239 œuvres musicales différentes (du XIIIe au XXe siècle), dont plus de 200 oubliées ou inédites.

— A la Radiodiffusion Française, notre collègue Mme Marcelle de Lacour a pris part, comme claveciniste, depuis le 4 janvier 1946, à plus de vingt concerts de musique ancienne, au programme desquels figuraient les noms de d'Anglebert, Bach, Blow, Blavet, Byrd, Caix d'Hervelois, Campra, Chambonnières, Clérambault, Couperin, Dandrieu, Leclair, Lœillet, Montéclair, Monteverdi, Purcell, Rameau, Soler.

UN CATALOGUE AUTOGRAPHE DE L'ŒUVRE DE HAYDN

Au cours de ses recherches dans les archives d'Allemagne et d'Autriche, le musicologue danois Jens Peter Larsen a découvert un cahier manuscrit où Joseph Haydn aurait « inscrit de sa main », année par année, la liste de toutes ses œuvres musicales, sauf celles de la prime jeunesse. Le fait est signalé dans la revue suisse *Dissonances*, que rédige notre collègue R.-Aloys Mooser (mai-juin 1942, p. 94-95).

Ce précieux catalogue, s'il est vraiment authentique, pourra rendre les plus grands services pour la question, encore mal éclaircie, du dénombrement et de la chronologie des œuvres de Haydn.

UN NOUVEAU GROUPEMENT DE MUSICOLOGUES AMÉRICAINS

Il vient de se fonder aux Etats-Unis un « Institut de Musique Renaissance et Baroque »*(Institute of Renaissance and Baroque Music)*, qui s'est donné pour tâche « l'avancement de la science musicale et l'exécution de la musique ancienne ».

Cet institut a pour directeur M. Armen Carapetyan, assisté d'un Comité consultatif *(Advisory Board)*, dont voici la composition : Warren D. Allen *(Stanford University)*, Willy Apel *(Boston, Mass.)*, Manfred F. Bukofzer *(University of California)*, Archibald T. Davison *(Harvard University)*, Alfred Einstein *(Smith College)*, Leonard Ellinwood *(Library of Congress)*, Charles Warren Fox *(University of Rochester)*, Donald J. Grout *(Cornell University)*, Otto Kinkeldey *(Cornell University)*, Paul Henry Lang *(Columbia University)*, Hugo Leichtentritt *(Cambridge, Mass.)*, Dragan Plamenac (*(New York City)*, Gustave Rease *(New York City)*, Curt Sachs *(New York University)*, Leo Schrade *(Yale University)*, Oliver Strunk *(Princeton University)*.

L'institut, qui comprend, comme on le voit, plusieurs musicologues de grande classe, publie une revue intitulée *Journal of Renaissance and Baroque Music*. On trouvera plus loin, à la rubrique *Périodiques*, le sommaire du premier numéro, paru en mars 1946.

Nous souhaitons une longue et brillante carrière à cette nouvelle société musicologique et à ses publications.

QUELQUES SIGNES DE VIE

Le premier numéro du *Journal of Renaissance and Baroque Music* contient un article de notre collègue Mme Yvonne Rokseth, membre du Conseil d'Administration de la Société Française de Musicologie, sur « La Musicologie en France pendant la guerre » *(Musical Scholarship in France during the war)*. Notre revue y est mentionnée (p. 82) par une phrase que voici : « La *Revue de Musicologie* a donné quelques signes de vie, mais sans périodicité régulière » (*has shown some signs of life*, dit le traducteur américain, *but without periodic regularity*).

Tout en remerciant notre excellente collègue pour la publicité qui est ainsi faite à la revue française auprès des musicologues américains, nous

croyons devoir seconder ses bonnes intentions en ajoutant à ce bref renseignement quelques précisions complémentaires, qui ne seront pas inutiles pour nos confrères étrangers, et même pour quelques Français.

La publication de la *Revue de Musicologie* a été interrompue pendant deux ans, en 1940 et 1941, par suite des circonstances. La revue a reparu dès 1942, en se conformant, du moins extérieurement, à certaines prescriptions des autorités allemandes, afin d'affirmer la continuité et la vitalité de la Société Française de Musicologie. L'une des conditions imposées était précisément l'absence de périodicité régulière. (D'ailleurs, même aujourd'hui et pour d'autres raisons, beaucoup de périodiques français ne méritent pas encore leur nom.) Nous avons néanmoins publié deux numéros pour 1942, deux pour 1943 et un pour 1944. Une autre prescription interdisait l'emploi du terme de *Revue*, qu'il fallut remplacer par *Rapports et Communications*. Mais, sous ce nouveau titre, le contenu habituel de la revue restait le même, et l'essentiel était sauvegardé.

Ces cinq numéros de guerre portent le témoignage des travaux de la Société Française de Musicologie pendant cette période douloureuse, alors que le Président et quatre autres membres du Conseil d'Administration se trouvaient dans la zone sud. On peut y lire le compte rendu des séances et des communications de notre Société (qui n'est même pas nommée dans l'article de Mme Rokseth) :

18 décembre 1941 (1) : *Le séjour de Boieldieu en Russie* (G. Favre). — *A propos des éditions du « Chopin » de Liszt* (J.-G. Prod'homme).

22 janvier 1942 : *La musique religieuse portugaise au XVIe siècle* (Solange Corbin). Avec audition.

22 mai 1942 : *Deux maîtres de Chabrier : Aristide Hignard et Richard Hammer* (J.-G. Prod'homme). — *Quelques lettres inédites d'Emmanuel Chabrier à Charles Lamoureux* (Renée Girardon).

24 juin 1942 : *Sur quelques manuscrits musicaux de Chabrier* (P.-M. Masson). — *Chabrier, Motte et Van Dyck* (J.-G. Prod'homme).

26 novembre 1942 : *Les notes inédites du marquis de Paulmy sur les œuvres lyriques françaises de* 1675 *à* 1775 (A. Gastoué). — *Madame de Maintenon et la musique* (Madeleine Garros).

10 décembre 1942 : *Les danses dans la tablature d'orgue de Bernhard Schmid, Strasbourg*, 1577 (A. Pfrimmer). — *Joseph Michel, musicien dijonnais du XVIIIe siècle* (Madeleine Frécot).

28 janvier 1942 : *Une œuvre d'orchestre inédite de Chabrier* (P.-M. Masson).

25 février 1943 : *La « Symphonie fantastique » de Berlioz et « l'Anglais mangeur d'opium » d'Alfred de Musset* (J.-G. Prod'homme).

25 mars 1943 : *Une fête sous Charles VII en l'honneur de l'ambassadeur du roi de Hongrie* (E. Haraszti). — *Les Messes d'Antoine Boesset et le style de transition entre la Renaissance et le XVIIe siècle* (J. Chailley).

14 mai 1943 : *La coutume liturgique de Braga* (Solange Corbin). — *Les œuvres dramatiques inédites de Boieldieu* (G. Favre).

---

1. Il faut mentionner en outre la séance du 28 février 1940, où le président Léon Vallas fit une communication très remarquée sur *La mélodie de Vincent d'Indy*, et celle du 25 avril 1940, où le R. P. de Donostia présenta *Quelques notes sur la musique au Pays Basque espagnol* (avec audition). Ces deux séances sont relatées dans le 1er numéro de 1942.

25 novembre 1943 : *Commémoration d'Amédée Gastoué*, ancien président de la Société, décédé le 1er juin. (Message du président Léon Vallas, communications de MM. Prod'homme, Borrel, Masson, Schaeffner, Calot.)

23 décembre 1943 : *Le Théâtre Mozart en la Cité : novembre* 1801 (J.-G. Prod'homme). — *A propos du « Prélude pastoral » de Chabrier* (P.-M. Masson).

27 janvier 1944 : *La musique à la cour de Matthias Corvin*, au xve siècle (E. Haraszti).

25 février 1944 : *La Pédagologie musicale, principes techniques d'une Pédagogie générale de la musique* (J. Douël).

31 mars 1944 : *La musique des Hittites* (A. Machabey). — *Enquêtes musicales du Musée National des Arts et Traditions populaires* (Claudie Marcel-Dubois).

28 avril 1944 : *Les types primitifs de flûtes et leurs problèmes* (A. Schaeffner).

D'autre part, les articles publiés dans ces cinq numéros de guerre de la *Revue* (indépendamment de la bibliographie et du sommaire des périodiques) ne sont pas sans intérêt pour la recherche musicologique :

En 1942 : *Une source française de « L'Anneau du Nibelung » de Wagner* (J.-G. Prod'homme). — *Quelques notes sur les musiciens du pays basque-espagnol* (R. P. José Antonio de Donostia). — *Brahms et la musique ancienne* (Edith Kern).

En 1943 : *Les notes inédites du marquis de Paulmy sur les œuvres lyriques françaises* (1655-1775) (A. Gastoué). — *Madame de Maintenon et la musique* (Madeleine Garros). — *Le « Prélude pastoral » d'Emmanuel Chabrier* (P.-M. Masson). — *Quelques documents inédits sur Pierre Baillot* (1771-1842) (P. Soccane). — *Franz Liszt écrivain et penseur, histoire d'un emystification* (E. Haraszti).

Le numéro de 1944 contient un article de M. A. Machabey sur *La musique des Hittites*, la fin de l'importante étude de M. Haraszti sur *Franz Liszt écrivain et penseur*, et une remarquable notice nécrologique de Mme Yvonne Rokseth sur son maître *André Pirro* (rédigée à la demande de la Société).

Tels sont les « quelques signes de vie » donnés par notre revue pendant la guerre. Les lecteurs du *Journal of Renaissance and Baroque Music* auront sans doute avantage à les connaître, et à savoir que la revue est encore vivante.

Entreprise collective, organe de la Société Française de Musicologie, la *Revue de Musicologie* sera ce que la feront les membres de la Société, et en particulier ceux du Conseil d'Administration.

LIVRES FRANCAIS PUBLIÉS PENDANT LA GUERRE

Dans l'article déjà cité du *Journal of Renaissance and Baroque Music*, notre collègue Mme Yvonne Rokseth, faisant le dénombrement des livres de musicologie parus en France pendant la guerre (ou imprimés prêts à paraître) mentionne seulement :

Georges Favre, *Boieldieu : La Vie et l'Œuvre*, tome I, Paris, Droz, 1944 (tome II en 1945).

Claudie Marcel-Dubois, *Les instruments de musique de l'Inde ancienne*, Paris, Presses Universitaires, 1941.

Jeanne Marix, *La musique et les musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon* (1420-1467). Strasbourg, collection Heitz.

André Pirro, *Histoire de la musique, de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe*. Paris, Laurens, 1940.

Yvonne Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siècle*, tome III. Paris, Editions de l'Oiseau-Lyre.

Il serait équitable, du seul point de vue bibliographique, d'ajouter au moins à cette liste les ouvrages suivants, publiés par des membres de la Société Française de Musicologie :

René Bouvier, *Farinelli, le chanteur des Rois*, Paris, Michel, 1943.

Jacques Chailley, *Rondeaux d'Adam de La Halle*, transcription et commentaire. Paris, Rouart-Lerolle, 1942.

Norbert Dufourcq, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*. Paris, Floury, 1941.

— *Petite histoire de la musique en Europe*. Paris, Larousse, 1942.

— *Les Clicquot, facteurs d'orgue du Roy*. Paris, Floury, 1942.

Georges Favre. *Sonates de piano de Boieldieu*, publiées avec une introduction historique. Paris, Droz, 1944 (Publications de la Société Française de Musicologie).

Jacques Gardien, *L'orgue et les organistes en Bourgogne et en Franche-Comté au XVIIIe siècle*. Paris, Droz, 1942.

Jean Gaudefroy-Demombynes, *Les Jugements allemands sur la Musique Française au XVIIIe siècle*. Paris, Maisonneuve, 1940.

— *Un Oratorio inédit d'Eybler : « Die vier letzten Dinge »* (1810). Paris, Maisonneuve, 1940.

Henri Gougelot, *La Romance française sous la Révolution et l'Empire*, tomes III et IV. Melun, Librairie d'Argences, 1943.

Armand Machabey, *Précis-Manuel d'histoire de la Musique*. Paris, Lemoine, 1942.

J.-G. Prod'homme, Editions du *Beethoven* de Berlioz et du *Chopin* de Liszt, avec introductions. Paris, Corréa, 1941.

G. Thibault et Louis Perceau, *Bibliographie des Poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVIe siècle*. Paris, Droz, 1941 (Publications de la Société Française de Musicologie).

Léon Vallas, *Achille-Claude Debussy*. Paris, Presses Universitaires, 1944.

POUR LE CENTENAIRE DE LA « MARCHE HONGROISE »

Le 19 juin 1946, a eu lieu au Cimetière Montmartre une cérémonie commémorative pour le centenaire de la *Marche Hongroise*, organisée par la Légation de Hongrie en France. Des couronnes ont été déposées sur la tombe de Berlioz au nom du Gouvernement hongrois et de la ville de Budapest.

Des allocutions ont été proponcées par M. le Ministre de Hongrie, M. le Bourgmestre de Budapest, M. Girardot, Chef de cabinet du Président du Conseil Municipal de Paris, M. Paul-Marie Masson, Président de la Société Française de Musicologie, M. Antoine Bourdat-Parménie, Secrétaire Général de l'Association des Amis de Berlioz, M. Boissin, Vice-Président de l'Association France-Hongrie, M. Chapot, représentant la famille Berlioz.

BIBLIOGRAPHIE

Willi Apel, **Harvard Dictionary of Music.** Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1945 (3e édition). Un vol. in-8° de x et 829 pages.

Ce remarquable ouvrage est un évènement dans la production musicologique contemporaine. Il suffirait à prouver quel magnifique essor a pris la musicologie dans les Etats-Unis d'Amérique, grâce à une organisation méthodique et confortable du travail, à l'effort personnel des savants américains, et aussi grâce au concours de plusieurs émigrés de marque.

Ce dictionnaire ne contient pas d'articles biographiques. Il ne saurait donc remplacer, à cet égard, les dictionnaires de Grove ou de Riemann. Les articles se rapportent aux différents aspects de la musique elle-même, à la terminologie technique, aux formes et aux genres, à la théorie et à l'esthétique, à l'ethnographie, aux grandes périodes de l'histoire musicale. La conception générale ressemble un peu à celle du *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, de Michel Brenet (1926), mais avec une information incomparablement plus étendue, et une bibliographie détaillée pour chacun des principaux sujets.

Cette bibliographie est un des caractères les plus originaux de l'ouvrage et constitue une nouveauté absolue pour un dictionnaire musical de langue anglaise. Elle comprend non seulement les livres, mais aussi les articles de revues, qui ont été mis à profit beaucoup plus largement que dans les dictionnaires analogues de n'importe quel pays. Le dépouillement de ces périodiques suppose un travail de secrétariat supérieurement organisé et la collaboration de spécialistes avertis.

Bien que M. Willi Apel lui ait donné très opportunément l'autorité de son nom, cet imposant répertoire est en réalité un travail collectif. Un seul homme, si éminent soit-il, ne saurait embrasser dans son esprit toutes les parties d'un si vaste domaine. M. Apel a eu recours à des collaborateurs qualifiés, dont la liste est donnée en tête de l'ouvrage, avec l'indication des articles dont ils ont assumé la responsabilité. En outre, une grande partie du travail a été revue par le professeur Kinkeldey, doyen de la musicologie américaine.

Un tel ouvrage est surtout précieux pour les savants et les étudiants, mais il prétend s'adresser également au grand public, ou du moins aux amateurs cultivés. Les articles techniques sont évidemment destinés au premier groupe de lecteurs. D'autres ont été écrits en faveur du second,

notamment ceux qui se rapportent à certaines grandes œuvres classiques ou romantiques, ou même à quelques opéras devenus populaires, tels que *La Traviata, Carmen, Cavalleria Rusticana, Pagliacci...* Enfin, quelques articles généraux, comme *Fugue* ou *Sonate*, qui intéressent également l'amateur et le savant, ont été divisés en deux parties, l'une générale, l'autre historique.

Cet immense travail ne serait pas une œuvre humaine, s'il ne contenait ni lacunes ni erreurs. L'auteur, à la fin de sa préface, exprime le désir qu'on les lui signale. On s'étonne, par exemple, de ne trouver aucun article spécial sur l'*opéra-ballet* (qui fut sans doute le genre le plus caractéristique de la musique dramatique française au XVIII[e] siècle), mais seulement une brève mention dans l'article *Ballet in opera*, ce qui est tout autre chose. De même pour le mot *Ballet-héroïque*, qui, bien que moins important, méritait aussi une définition. — Dans l'article *Comic Opera*, la distinction entre l'opéra-bouffe et l'opéra-comique est insuffisamment marquée, et *le Devin du village* de Rousseau est classé par erreur parmi les opéras-comiques (confusion assez fréquente). D'ailleurs, le mot français *opéra-comique* aurait dû faire l'objet d'un article à part. Enfin, dans l'histoire de la musique française *(French music)*, la période qui sépare Rousseau de Berlioz est un peu sacrifiée, comme il arrive trop souvent, et l'importance du « grand opéra » y est très exagérée.

Dans un autre ordre d'idées, le mot français *Déchant* méritait un article particulier, au lieu d'un simple renvoi à *Descant, Discant* et *Discantus*. — L'article *Subtonium*, auquel il est renvoyé à propos du chant grégorien (p. 307), a été omis à sa place alphabétique, sans doute par suite d'une confusion avec *Subtonic*.

La correction des épreuves, qui représente une tâche énorme, paraît avoir été faite avec un soin minutieux. Toutefois, quelques fautes d'impression inévitables se révèleront sans doute encore par l'usage du dictionnaire. Par exemple, *Affanato* (au lieu de *Affannato*), *Commodo* (au lieu de *Comodo*), *Charles* Saint-Saëns (au lieu de *Camille*, son prénom usuel, p. 282), Léon *XII* (au lieu de *XIII*, p. 689). — L'article *cheute* (orthographe ancienne) serait mieux placé au mot *chute*.

Malgré ces légères imperfections, faciles à corriger, le *Harvard Dictionary of Music* est un livre de premier ordre, qui mérite pleinement son grand succès. (La 1[re] édition est de novembre 1944, la 2[e] de décembre 1944, la 3[e] de 1945). Il répond à un besoin ; car, dans notre discipline, les répertoires techniques n'étaient pas encore au niveau des répertoires biographiques. Il nous fournit sur chaque sujet l'état le plus récent de la recherche. Sous une forme condensée et toujours précise, il constitue une véritable somme de la science musicologique mondiale.

Paul-Marie MASSON.

Armand MACHABEY. — **La Vie et l'Œuvre d'Anton Bruckner.** Paris, Calmann-Lévy, 1945. Un vol. in-8° de IV-238 pages et 8 reproductions.

L'œuvre considérable de Bruckner, héritier direct de Beethoven et de Schubert dans le domaine de la symphonie et de la musique religieuse, demeure encore presque inconnue en France. Bien attachante est pourtant

la personnalité de ce brave paysan de la Haute-Autriche, dont toute l'existence fut un hymne à la Divinité et à l'espérance, de ce sédentaire qui vécut tout près de sa terre si propice à l'inspiration, tout près des paysages alpestres et danubiens qu'il a si souvent chantés avec un sens profond de la nature. Modeste maître d'école qui débuta obscurément dans de tout petits villages, il mérita grâce à un labeur acharné, d'être appelé à succéder au fameux théoricien Simon Sechter comme professeur de composition au Conservatoire de Vienne et d'être chargé de cours à l'Université Impériale ; il y compta maints disciples dont les noms devaient devenir assez rapidement et fort justement célèbres : Félix Mottl, Arthur Nikisch, Ferdinand Loewe, Joseph et Franz Schalk, August Göllerich, Jaques-Dalcroze et Frédéric Klose entre autres, lesquels n'ont jamais caché tout ce qu'ils devaient à l'enseignement de leur maître. Organiste inspiré, qui toujours demeura tout près du Dieu qu'il adorait et dont il célébrait les louanges sur les grandes orgues des abbayes magnifiques de Saint-Florian, de Klosterneubourg, de Wilhering, d'Admont et de Kremsmünster en des improvisations légendaires, ne força-t-il pas, un beau jour, à Notre-Dame de Paris, l'admiration de Gounod, de César Franck et de Saint-Saëns, par son habileté à exploiter toutes les richesses du superbe instrument récemment renouvelé par Aristide Cavaillé-Coll ?

Invité par le célèbre facteur à donner dans l'intimité un récital au cours d'une tournée d'inauguration, Bruckner s'était, en effet, surpassé lui-même en improvisant une grande fantaisie en forme de *prélude, variation et fugue* sur un thème proposé par Alexis Chauvet.

Cependant, les neuf symphonies d'un maître qui, en son temps, fut apprécié de Richard Wagner et de Hans Richter, de Hugo Wolf et de Gustav Mahler, n'ont pas encore acquis droit de cité dans nos associations de concerts, dont les comités d'organisation paraissent ignorer l'existence du néo-romantique Bruckner au bénéfice exclusif de Brahms le néo-classique. L'auditeur français s'égarerait, paraît-il, dans les développements à perte de vue de ces vastes poèmes ; il serait rebuté par de trop savantes combinaisons d'un contrepoint obstiné, ou encore effaré à l'idée de pyramidales superpositoins de thèmes, échafaudées avec tant de patiente habileté...

Il faut donc d'autant plus savoir gré à M. Armand Machabey d'avoir consacré à la vie et à l'œuvre d'Anton Bruckner, musicien à la fois « traditionaliste, progressif et personnel », une fort belle monographie où les symphonies, notamment, sont analysées en détail et définie leur esthétique. Il sera désormais possible à nos chefs d'orchestre de se familiariser plus facilement avec l'art et la pensée du maître autrichien, le plus spécifiquement autrichien depuis Schubert.

Idéaliste et mystique, tel est l'art d'Anton Bruckner ! Il faut écouter sa musique compartimentée et cyclique dans le même état d'âme que l'on éprouverait à détailler les beautés d'un paysage romantique de la vallée du Danube ou à rêver parmi les interminables cloîtres d'une abbaye de ce style baroque autrichien, véritablement unique en Europe, et dans lequel les architectes Carlone, Altomonte et Hildebrand ont édifié ou réédifié de vastes églises, inondées de lumière dans leurs revêtements de marbre et ornées à profusion de sculptures, dorures, stucs et peintures allégoriques inspirées et animées par une idéologie mystique, laquelle prend

sa source dans le merveilleux religieux autant que dans le merveilleux profane. Ainsi, dans les symphonies de Bruckner, se réunissent et se fondent le monde naturel et le monde surnaturel en une harmonie étrange et parfois sublime.

Dans sa musique religieuse, le maître a aussi proposé de magnifiques spécimens d'un art personnel et vivant. Les graduels *Os justi*, *Christus factus est* et *Virga Jesse* composés en forme de motets pour chœur mixte a cappella, et la *Messe en mi mineur* pour double chœur mixte et orchestre d'instrumønts à vent, évoquent l'art palestrinien avec l'indépendance la plus originale dans le choix des harmonies et la marche des parties vocales. Les grandes *Messes symphoniques* en *ré* et en *fa* mineur prolongent la tradition des grands classiques viennois, tandis que le grandiose *Te Deum*, hommage au Créateur, et le *Psaume CL*, écrits pour orchestre et chœur dans tout l'enthousiasme d'une foi indéfectible, résument en un raccourci saisissant toute l'esthétique brucknérienne ; la lecture de ces deux partitions permettrait déjà de se faire une idée assez juste et précise de l'art du maître autrichien et de la valeur historique de son œuvre.

Félix Raugel.

Olivier Messiaen. — **Technique de mon langage musical**, I : *Texte*. — II : *Exemples musicaux*. Paris, Leduc, 2 vol. in-4° de 71 et 61 pages.

C'est un livre curieux et sur la portée duquel on peut hésiter puisqu'il s'agit du langage très personnel de M. Messiaen, et qu'il n'est pas évident que chacun soit à même de s'en servir. Mais, *a priori*, il peut séduire précisément ceux-là, fort nombreux, qui n'ont pas de langage particulier et qui considèreront comme une aubaine de découvrir un vocabulaire et une syntaxe tout préparés — et sortant de la ligne commune.

L'auteur nous entraîne successivement dans l'étude du Rythme, de la Mélodie, de l'Harmonie et des Modes, et il nous place, presque dès le début, en face de deux notions nouvelles, au moins de nom : les rythmes non rétrogradables, et les modes à transpositions limitées.

Si j'écris un rythme constitué d'une noire et d'une blanche (iambe), c'est un rythme rétrogradable, car en le lisant de droite à gauche, une blanche et une noire (trochée), j'obtiens une figure *différente* de la première. Mais si j'écris : une noire, une blanche, une noire — j'ai affaire à un rythme non rétrogradable, car, en lisant de droite à gauche, je ne trouve qu'une cellule semblable à l'original. (Si l'on fait abstraction de l'accent, dont il n'est pas question.) En réalité, M. Messiaen ne s'arrête pas aux figures simples des Grecs : il franchit l'Orient antique et puise son exemple-type dans la théorie médiévale de l'Inde. Celle-ci nous fut précisée, il y a plus de trente ans, par M. Gosset dans l'*Encyclopédie Musicale*, où nous découvrons les 120 formules de la rythmique hindoue. M. Messiaen choisit la 93e (pourquoi ?), et en tire ses explications, ses déductions, la « formule-type de ses amours rythmiques ». Il nous a prévenus aussi de sa prédilection pour les rythmes correspondant aux nombres premiers : 5, 7, 11, 13, etc. (pourquoi ?).

Quant aux échelles à transpositions limitées, le principe m'en paraît assez arbitraire. Chaque mode est extrait de notre gamme chromatique tem-

pérée ; M. Messiaen y découpe un groupe de 3 ou 4 degrés conjoints, qui se reproduit dans les limites de l'octave, de telle sorte que la dernière note d'un groupe devienne la première du suivant. On obtient ainsi trois modes principaux qui ne présentent que peu de possibilités de transpositions (3 ou 4) ; et quatre modes secondaires, qui moins intéressants, peuvent être transposés six fois. Comparés à notre gamme d'UT, ces modes sont donc bien « à transpositions limitées ».

D'infinies complications viennent se greffer sur ces rudiments. Les rythmes peuvent être augmentés ou diminués de quantités qui nous paraissent irrationnelles. On en peut construire des pédales rythmiques, des canons rythmiques, etc. Les modes se superposent, modulent, se mêlent à nos humbles échelles, aux modes liturgiques, à l'écriture atonale, etc.

La mélodie, qui domine tout, procède de ces modes et de ces rythmes ; elle s'ébauche, se développe, engendre les formes : la Fugue, la Sonate, que M. Messiaen morcelle en vue d'en tirer d'autres architectures.

L'Harmonie, elle, résulte de la structure des modes, et, à notre grande surprise, nous apprenons qu'il y a toujours une tonalité, une tonique, une dominante, une « quarte et sixte » et que « rien ne vaut la dominante pour l'affirmation d'une tonalité ». Nous nous croyions cependant bien loin d'UT majeur et du *Reber et Dubois*, et il semble que ces modes ne soient en définitive que des modalités ou des déguisements de notre vieille gamme diatonique.

Je ne puis faire ici l'inventaire des objections de détail — je songe à la *résonance* — et des louanges — je songe à l'étude remarquable de l'Appoggiature — que suggèrent les XIX chapitres de cette *Technique*. Mais je crois que les indications succinctes précédemment notées révèlent assez la richesse possible du langage musical de M. Messiaen. Au vrai, tout n'y est pas aussi nouveau qu'il l'affirme : on a déjà découvert des échelles arbitraires (des « modes ») chez Strawinsky, Debussy, etc., et la polytonalité a précédé la polymodalité. M. Messiaen, qui exploite à outrance la « note ajoutée », la fait lui-même remonter à Rameau, Wagner, Debussy (il oublie Mendelssohn). Mais ce ne sont là que broutilles : la systématisation de procédés même arbitraires peut conduire à une esthétique. L'auteur nous affirme qu'elle aboutit à une musique chatoyante « donnant au sens auditif des plaisirs voluptueusement raffinés ». Il nous avertit que l'auditeur veut être séduit, et que « c'est précisément ce qui se produira... » (ch. V). C'est qu'en effet : « le charme voluptueux et contemplatif réside dans les impossibilités mathématiques des rythmes et des modes », etc.

Tant que nous sommes sur le terrain doctrinal et qu'il suffit d'affirmer, aucune discussion n'est possible, ni d'ailleurs utile. Mais M. Messiaen donne près de quatre cents exemples, presque tous tirés de ses compositions ; et puis nous avons entendu sa musique. Sans en faire la critique (car ce n'est pas le lieu), nous sommes moins certains que lui de la volupté qu'on en peut attendre, qu'elle utilise ou non le « style oiseau », les « cascades douces d'accords bleu-orange », les « effets de vitrail », ou « les fouillis d'arcs-en-ciel » *(sic)*. C'est peut-être aussi que nous ne savons pas adopter le point de vue théologique de M. Messiaen. Dès l'*Introduction*, nous apprenons qu'il écrit des œuvres : « mystiquement, chrétiennement, catholiquement religieuses ». La musique *vraie* est un acte de foi, qui sans cesse touche à Dieu ;

l'auteur des *Amen* veut que son langage musical « soit un arc-en-ciel théologique » et nous dit, à la fin de son traité, que ses compositions s'attachent « à la méditation des vérités de notre Foi catholique ». Nous saisissons là une parade de l'auteur : le monde se divise en sceptiques et croyants ; seuls ces derniers, qui ont reçu la grâce, qui sont appelés par « l'inspiration d'en haut », seront à même de saisir le sens de la musique (la vraie musique) conçue sous l'angle de la foi. Incroyants endurcis, la superposition des modes intransposables, des rythmes non rétrogradables, des notes ajoutées à profusion, n'éveillera chez nous nulle volupté auditive. Autrement dit, le plaisir esthétique est une sorte de réflexe conditionné par la Foi. Emmanuel Kant n'avait pas pensé à cela. Il est vrai qu'il précédait d'un grand siècle les expériences de Pavlov.

Mais passons. Au fond, ce qui importe, ce n'est pas la musique de M. Messiaen, ni l'opinion qu'il en a, ni celle que nous en avons, mais les incidences que cette *Technique* peut avoir dans le monde des apprentis musiciens. Et il nous semble que, depuis le célèbre *Traité d'improvisation* de M. Marcel Dupré, et le *Traité de l'Harmonie* de M. Charles Koechlin, l'ouvrage de M. Messiaen soit le plus abondant en nouveautés, en suggestions, et en étrangetés, que puissent compulser les jeunes musiciens, — et bien des vieux.

A. MACHABEY.

André SUARÈS. — **Musiciens.** Paris, Editions du Pavois, 1945. Un vol. in-8° de 251 pages. (Déjà publié partiellement en 1931).

Beethoven, Wagner, puis Baudelaire et Liszt, souffrent la critique de M. André Suarès, comme autrefois « les dieux d'Athènes », pris à partie par les poètes. Pensées, réflexions philosophiques, bien plus qu'analyses ou véritable examen. Aussi bien, le ton n'y prête pas, tout empreint de lyrisme hellénique. A travers ce lyrisme, nous découvrons une partie de l'art de Beethoven et de sa figure d'homme. M. Suarès le compare successivement à Bach et à Hugo. Il marque l'opposition des tendances intimes du vieux Cantor et du maître de Bonn, l'un étant « la méditation infinie », l'autre « l'action ». Il identifie les génies de Beethoven et d'Hugo, bien qu'il considère ce dernier comme moins sincère, moins lyrique, plus épique. Ces « impressions » sur Beethoven ne sont pas sans rappeler, parfois de façon aiguë, l'expression de Romain Rolland, mais non sa méthode historique. L'auteur, poursuivant sa route, rencontre ensuite Wagner et sa force destructrice, l'actualité poétique et musicale permanente de Baudelaire, la générosité novatrice et désintéressée de Liszt. Le tout entrecoupé d'élans d'amour pour la musique, et de suaves pensées d'un lyrisme abstrait, au milieu duquel pointe, çà et là, quelque paradoxe dangereux. M. André Suarès n'est pas un historien ; mais il parle de tout avec une maîtrise qui séduit et une sensibilité intellectuelle qui nous touche.

Renée GIRARDON.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

Michel-Richard DE LA LANDE : **De profundis** (Psaume CXXX) pour soli, chœurs et orchestre ; transcription et réalisation d'Alexandre CELLIER. Paris, Rouart-Lerolle, aux Editions Salabert (1944). Un vol. in-folio (11 + 50 pages).

La belle édition du *De profundis* de La Lande, que nous a donné M. Cellier, lui vaudra la gratitude de tous les musicologues et musiciens qui déplorent que les chefs-d'œuvre de la musique française restent encore inconnus.

Le *De profundis* est un psaume pour solos, ensembles, chœurs et orchestre. Il a certainement été composé pour les cérémonies funèbres si fréquentes à la fin du règne de Louis XIV. Tout en ayant la majesté, la largeur de style qui convenaient à l'époque, au cadre et aux personnages, il n'exprime pas seulement une tristesse officielle : toutes ces pages portent la marque d'un sentiment très profond, à la fois de deuil, de crainte et d'espérance chrétienne, selon les paroles dont le musicien traduit le sens. C'est cette intensité d'expression qui fait la principale valeur de l'œuvre et la rend très proche de nous.

La Lande a divisé le psaume en 9 parties principales, correspondant aux versets. Il y a une grande variété dans l'emploi du chant en solos, trio, quatuor, petit et grand chœurs. Les parties d'orchestre sont très indépendantes des voix. Le plan général est celui du motet à grand chœur, déjà illustré par Formé, Bournonville, Dumont, Lully, Charpentier et La Lande lui-même. Ce sera plus tard le plan des cantates de Bach, à qui ce morceau fait songer par sa noblesse et par l'heureux mélange d'une élégante écriture contraponctique et d'une harmonie expressive. — Le début du psaume, que M. Cellier compare très justement à une oraison funèbre de Bossuet, est à la fois majestueux et émouvant : l'admirable *Requiem aeternam* est un des sommets de la musique religieuse.

M. Cellier a fait précéder le motet d'une brève notice biographique, et de précieux conseils sur l'interprétation. Une faute d'impression s'est glissée dans cette dernière page : l'ordre des exemples indiquant la notation d'un agrément et son exécution a été interverti ; mais cela ne saurait égarer un lecteur ayant tant soit peu l'habitude des partitions anciennes. — Au sujet de ces indications sur les agréments, nous aurions souhaité que M. Cellier insistât davantage sur l'obligation de commencer les trilles par la note supérieure.

L'édition de M. Cellier, dont la présentation est excellente, et même inespérée dans les circonstances actuelles, a été faite non sur la grande édition publiée par la veuve de La Lande, mais sur une copie manuscrite de l'époque, appartenant à la Société des Concerts de Versailles, et qui a l'avantage de comprendre deux parties intermédiaires absentes dans l'édition imprimée. Ces deux parties complètent l'harmonie, sans préjudice de l'heureuse réalisation que M. Cellier a donnée de la basse-continue.

M. Cellier a publié dans la *Revue Musicale* de février 1946 un remarquable article sur les *Motets* de La Lande, qui est un utile complément à son édition. Mais rien ne vaut la lecture directe et l'audition d'une belle œuvre. Ceux qui ont entendu l'exécution du *De profundis* de La Lande par la Société des Concerts de Versailles à Saint-Etienne-du-Mont en 1942, et tout récemment à la Radio, en ont gardé un souvenir ému et enthousiaste.

En nous rendant accessible par cette excellente édition un des plus beaux motets de La Lande, peut-être son chef-d'œuvre, M. Cellier a bien servi la cause de la musique française.

Madeleine GARROS.

Jane SEMPÉ, **France qui chante**, Chansons d'histoire au fil du temps, présentées par Jane Sempé. Préface de Guy Chastel. Illustrations par Jean Chièze. Paris, Editions Bourrelier, 1945. Un volume in-8° de XII-356 pages.

C'est un simple recueil de chansons, mais conçu d'une manière fort originale, et qui n'est pas sans intérêt pour nos études.

Il s'agit uniquement de chansons « historiques », c'est-à-dire inspirées au jour le jour par les événements de notre histoire. Mme Jane Sempé les a classées selon la chronologie, depuis les « Ages druidiques » jusqu'à la « Troisième République ». En tête de chaque page est mentionné (sous forme de « titre courant ») l'événement ou le personnage auquel se rapporte la chanson. Puis vient une notice historique détaillée, qui introduit et explique le sujet. Ensuite, la chanson elle-même, le plus souvent avec la musique notée ou l'indication du timbre. Enfin, la référence précise de la source d'où l'auteur l'a tirée, ce qui nous change de beaucoup d'autres recueils analogues. Le livre suit, page par page, « au fil du temps », le déroulement de l'histoire, et se présente ainsi comme une Histoire de France en chansons.

Cette présentation vivante et parlante est constamment soutenue par une solide érudition. Les nombreuses références rappellent ou révèlent des textes musicaux et littéraires, parfois manuscrits, qui pourraient conduire à de nouvelles découvertes. Il serait peut-être possible, en effet, de pousser encore plus loin l'investigation et de retrouver la musique de quelques timbres oubliés ou le premier état de certains airs. Mais cette recherche spéciale dépasserait sans doute le but que Mme Sempé s'est proposé.

Ce recueil séduisant, agrémenté par quelques gravures suggestives de Jean Chièze, est donc, sur bien des points, une œuvre d'érudition, dont les historiens pourront faire leur profit. Il sera particulièrement utile pour l'étude du chant monodique du XVIe siècle, que les musicologues, attirés par les chefs-d'œuvre de la polyphonie, ont trop souvent négligé.

Paul-Marie MASSON.

PÉRIODIQUES

FRANCE. — **La Revue Musicale** (directeur : Robert Bernard).

Numéro 198 : février-mars 1946 (1er numéro depuis l'armistice) : Bernard (Robert), *Editorial.* — Boschot (Adolphe), *Le Faust de Berlioz.* — Inghelbrecht (D.-E.), *Souvenirs sur l'Opéra.* — Cellier (Alexandre), *Les Motets de La Lande.* — Champigneulle (B.), *L'influence de Lully hors de France.* — Raugel (Félix), *Note sur les rapports de L. et W. Mozart avec les établissements religieux d'Augsbourg.* — Jolivet (André), *Le Réveil des Muses.* — Chalupt (René), *Trois Poèmes.* — Oulmont (Charles), *La Musique dans la vie.* — R. B[ernard], *Epilogue.* — Bruyr (José), *L'Appel aux morts* (Maurice Jaubert, Jehan Alain, Jean Vuillermoz, Jean-Claude Touche). — Hepp (François), *Comité national de propagande par la musique.* — Gavoty (Bernard), *Jeunesses musicales.*

Numéro 199 : Avril 1946 (2e numéro depuis l'armistice) : Saint-Foix (Georges de), *Les Sonates dites « romantiques » de Mozart.* — Beaufils (Marcel), *Vers un classicisme musical.* — Chailley (Jacques), *Musique française.* — Baudrier (Yves) et Lesur (Daniel), *Vers un nouveau romantisme.* — Oulmont (Charles), *La musique dans la vie.*

— **Contrepoints,** *Une Revue de Musique* (dirigée par Fred. Goldbeck). Paris, Les Editions de Minuit.

1. — Janvier 1946 : Barraud (Henri), *Musique et résistance.* — Koechlin (Charles), *Eclipse de la mélancolie : quelques pages de l'art d'aujourd'hui.* — F. G[oldbeck], *De la situation faite à la musique contemporaine dans la vie musicale.* — Schaeffner (André), *Francis Poulenc, musicien français.* — Poulenc (Francis), *Œuvres récentes de Darius Milhaud.* — Valeano (Bruno), *Sur quelques jeunes musiciens* [André Casanova, Serge Nigg, R. Leibowitz]. — Fumet (Stanislas), *Chabrier : Une musique française sans détours.* — Lefébure (Yvonne), *Métier de Pénélope et fil d'Ariane.* — Pincherle (Marc), *La Propagande allemande et la musique.* — Barraud (Henri), *Olivier Messiaen, musicien mystique ?* — Brelet (Gisèle), *En marge d'une expérience.* — Gavoty (Bernard), *Rétrospective 1944-1945.* — Davenson (Henri), *Une expérience pédagogique à Lyon.* — Couchoud (P.-J.), *Bilan d'une saison.* — Le Marc'-Hadour (Maroussia), *Somewhere in France.* — Le Masle (Robert) et Auric (Georges), *Erik Satie évoqué à Londres.* — Lockspeiser (Edward), *Peter Grimes, opéra de B. Britten.* — Pincherle (Marc), *André Pirro.*

2. — Février 1946 : MYERS (Rollo H.), *Le Musicien dans la cité.* — SOUVTCHINSKY (Pierre), *Igor Stravinski.* — MOYENS (Herman), *Stèle sans inscription* [Pierre-Octave Ferroud, Maurice Jaubert, Jehan Alain, Jean Cartan, Lily Boulanger]. — BRELET (Gisèle), *L'exécution musicale et* [*les recherches expérimentales de Seashore.* — ERLANGER (Philippe), *Louis XIII et la musique.* — PINCHERLE (Marc), *Les Formes musicales au XVIIIe siècle* (I). — LEFÉBURE (Yvonne), *A propos du concerto pour piano de Schoenberg.* — SPITZMULLER (A. de), *Le triomphe de la sensibilité* [Anton von Webern]. — F. G[OLDEBCK], *Pages de Journal, essais de chronique.* — BRELET (Gisèle), *L'Œuvre et ses variations.* — COUCHOUD (J.-P.), *Musique et jeunesse : grandeur et périls de l'initiation musicale.*

3. — Mars-Avril 1946 : PYPER (Willem), *Pause del silenzio.* — F. G[OLDSBECK], *La Théorique d'Igor Strawinski.* — ROSTAND (Claude), *Béla Bartok : Chemins et contrastes du musicien.* — BRELET (Gisèle), *Bela Bartok : Musique savante et musique populaire.* — PINCHERLE (Marc), *Les formes musicales au XVIIIe siècle* (II).

— **Revue de Paris.** — Charles DU BOS, *Pages de journal : Debussy* (mars 1946).

— **L'Arche** (Paris, Editions Charlot). — René LEIBOWITZ, *Alban Berg et l'essence de l'opéra. Réflexions sur la musique dramatique « sub una specie ».* (Février et mars-avril 1946, n°s 13 et 14).

— **L'Univers français** (Paris, Les Editions Universelles). — Jean CHANTAVOINE, *L'Histoire de la musique par la peinture et les arts plastiques* (1946, n° 1). — Jean CHANTAVOINE, *Mozart à Paris* (1946, n° 4).

— **Cahiers du Sud** (Marseille). — Boris DE SCHLŒZER, *Musique et poésie* (1946, n° 272).

SUISSE. — **Acta musicologica** (Bulletin de la Société Internationale de Musicologie), publié à Cophenague.

— 1943. Vol. XV. — Fasc. I-IV : JEPPESEN (Knud), *André Pirro in memoriam.* — HANDSCHIN (J.), *Aus der alten Musiktheorie : 3. Zur ambrosianischen Mehrstimmigkeit. 4. Ueber einige Sequenz-Zitate.* — SZABOLESI (Bence), *Five-tone scales and civilization.* — EMSHEIMER (Ernst), *Musikethnographische Bibliographie der nichtslavischen Völker in Russland.*

— 1944-1945. Vol. XVI-XVII. — HANDSCHIN (J.), *Aus der alten Musiktheorie. 5. Zur Instrumentalkunde.* — JEPPESEN (Knud), *Marcellus-Probleme.* — HJELMBORG (Bjorn), *Une partition de Cavalli* [Erismena].

— **Dissonances,** Genève (Rédacteur : R. Aloys MOOSER).

— 1942, Janvier-Février : *L'heure de la réaction.* — *« Das Jahr », de Willy Burkhard.* — *La marche de Rakoczy et son histoire.* — Mars-avril : *Le groupe « Jeune France ».* — *Les Archives de la chanson populaire suisse.* — Mai-juin : *La hausse du diapason.* — *Pensées de saint Augustin sur la musique.* — *La bataille de « Pelléas et Mélisande ».* — *L'organisation musicale en Palestine.* — Juillet-Août : *Un nouveau Concerto de violoncelle* (de Haydn ?). — *La saison musicale à New-York.* — *La tombe de Jean-Sébastien Bach.* — Septembre-Octobre : *La saison* 1942-1943 *en Suisse.* —

Novembre-Décembre : *La 2e symphonie de A. Honegger.* — *La Symphonie de Léningrad* (de Chostakovitch).

— 1943, Janvier-Février : *Friedrick Klose* (1862-1942). — *La Symphonie de Paul Hindemith.* — *Propos et opinions de Claude Debussy.* — *Le 2e Centenaire du Staatsoper de Berlin.* — Mars-Avril : *Le jazz et la musique.* — Septembre : *La saison* 1943-1944 *en Suisse.* — Octobre : « *Jeux, poème dansé* » *de Claude Debussy.* — *Gounod considéré par Debussy.* — *Destinées de l'opérette.* — *La liberté de la mesure.* — Décembre (1) : *L'œuvre féconde d'Otto Barblan.* — *La propagande musicale allemande.* — *Le musée Chopin de Cracovie.*

— 1944, Janvier-Février : *Défauts et devoirs des critiques.* — *Ruines en Allemagne.* — Mars-Avril : « *Thema mit 4 variationen* », *de P. Hindemith.* — *Les origines du concert public.* — Mai-Juin : *Neutralité, ou neutralité à sens unique ?* — « *Le Cantique de notre Terre* », *de W. Burkhard.* — Juillet-Août : *La décentralisation musicale en France.* — *La musique en Angleterre.* — *L'harmonica de Benjamin Franklin.* — Septembre-Octobre : *La saison* 1944-1945 *en Suisse.* — *Une page des annales musicales genevoises.* — Novembre-Décembre : « *St Jacob an der Birs* », *de C. Beck* ». — *La réorganisation de la vie musicale à Paris.*

— 1945, janvier-février : *A propos de l'affaire Furtwängler.* — *La* « *Ballade* » *pour piano, de Frank Martin.* — *La musique à Paris après la libération.* — *Les compositeurs soviétiques et la guerre.* — *Interprétations d'hier et d'aujourd'hui* (2).

ETATS-UNIS D'AMÉRIQUE. — **Journal of Renaissance and Baroque Music** (Cambridge, Massachusetts). Numéro I, mars 1946 : *An Editorial.* — Archibald T. Davison, *A New Music Periodical. Its future influence.* — Otto Kinkeldey, *Musical Scholarship and the University.* — Alfred Einstein, *The Gregescha and the Giustiniana of the Sixteenth Century.* — Charles Van den Borren, *La contribution italienne au* Thesaurus Musicus, *de 1564.* — Armen Carapetyan, *The Concept of the* « *Imitazione della natura* » *in the Sixteenth Century.* — Willy Apel, *The Collection of Photographic Reproductions at the Isham Memorial Library, Harvard University.* — F. W. Sternfeld, *Renaissance News.* — Yvonne Rokseth, *Musical Scholarship in France during the War.* — *Bibliography of Periodical Literature.* — *Bibliography of Reviews.* — *Books.*

(1) Le numéro de novembre (9-10) ne nous est pas parvenu.

(2) Outre les renseignements sur la vie musicale en Suisse, la revue *Dissonances* contient deux rubriques permanentes qui sont d'une grande importance historique (notamment pour la période de la guerre) : *L'Art musical à l'étranger* et le *Carnet du musicologue.* — Il n'a paru qu'un seul numéro en 1945. A partir de 1946, la revue a repris le cours régulier de sa publication.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Séance du vendredi 25 janvier 1946.

La séance est ouverte à 15 h. 30, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Paul-Marie Masson, Président de la Société.

Présents : Mmes Lebeau, Nicolas-Gastoué, Sahlberg, Wertheim ; Mlles Dieudonné, Garros, Hassid ; MM. Borrel, Cotte, Estrade-Guerra, Ferchault, Haraszti, Lamy, Lévi-Alvarès, Locart, Machabey, Masson, Paladilhe, Perrody, Pincherle, Prod'homme, Raugel, Riquier, Vivet.

Excusés : Mmes Bridgman, Chambert-Bréhier, de Chambure, Garaudet, Landowski, Mlles Frécot, Pierront, Wallon ; MM. Baudelocq, Bridgman, Chailley, Favre, Gardien, Gaudefroy-Demombynes, Guilloux, Guy-Lambert, Mirambel, Neuberth, Verchaly.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

M. Irving Broude, co-propriétaire de la Maison d'éditions musicales Broude-Bros, de New-York, présenté par MM. Dufourcq et Masson. Le Président souhaite la bienvenue à M. Broude, qui assiste à la séance.

M. Donald Grout, professeur au College of Arts de New-York, présenté par MM. Masson et Prodh'omme.

Le Président annonce que nos réunions auront lieu désormais, autant que possible, à 16 h. 30, afin de donner satisfaction à plusieurs de nos collègues, et en particulier à ceux du Département de la Musique à la Bibliothèque Nationale, qui en ont exprimé le désir. La prochaine séance aura lieu à l'Institut d'Art de l'Université de Paris.

La parole est donnée à M. Prod'homme pour sa communication : *Le Compositeur Louis Lacombe* (1818-1884). M. Prod'homme retrace la vie et la carrière de Louis Lacombe (né à Bourges le 26 novembre 1818, mort à Saint-Vaast-la-Hougue, Manche, le 30 septembre 1884).

Enfant prodige, pianiste-virtuose, compositeur, poète, critique, conférencier, Louis Trouillon-Lacombe est généralement omis par les historiens de la Musique ; les dictionnaires seuls font mention de lui. Il mérite cependant par sa personnalité artistique, et notamment par son œuvre vocale, de ne pas tomber dans l'oubli. Influencé par l'Allemagne, avec laquelle il resta toujours en contact jusqu'en 1870, et où son souvenir est encore vivant, il a écrit des chœurs, des mélodies, des lieds, dont deux recueils posthumes ont été publiés. Ces lieds datent des années 1863 à 1883, et sont écrits généralement sur des vers de poètes célèbres, surtout de Victor Hugo, pour qui le musicien professait un véritable culte. Lacombe mit aussi en musique des fables de La Fontaine. — Bon écrivain, Louis Lacombe collabora à *La*

Démocratie pacifique, journal fouriériste, à la *Revue germanique*, à la *Chronique musicale* d'Arthur Heulhard (1874-76). Ces articles et d'autres encore ont été reproduits dans *Philosophie et Musique*, recueil posthume publié par sa veuve, et très intéressant à consulter pour l'étude de la musique en France à l'époque de Berlioz et de Wagner.

La communication est suivie de l'exécution d'un certain nombre de mélodies, par Mlle Jacqueline Le Duc, accompagnée au piano par notre collègue Mlle Hassid.

Le Président souligne l'intérêt de cette communication et des importants exemples musicaux qui l'ont illustrée. Au cours d'un échange de vues, M. Machabey signale que M. Philipp préconisait l'étude des œuvres pianistiques de Lacombe.

La séance est levée à 16 h. 25.

Assemblée Générale du vendredi 25 janvier 1946.

La séance est ouverte à 16 h. 30, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Paul-Marie Masson, Président de la Société.

Présents : Mmes Lebeau, Nicolas-Gastoué, Sahlberg, Wertheim ; Mlles Dieudonné, Garros, Hassid ; MM. Borrel, Cotte, Estrade-Guerra, Ferchault, Haraszti, Lamy, Lévy-Alvarés, Locart, Machabey, Masson, Paladilhe, Perrody, Pincherle, Prod'homme, Raugel, Riquier, Vivet.

Excusés : Mmes Bridgman, Chambert-Bréhier, de Chambure, Garaudet, Landowski ; Mlles Frécot, Pierront, Wallon ; MM. Beaudelocq, Bridgman, Chailley, Favre, Gardien, Gaudefroy-Demombynes, Guilloux, Guy-Lambert, Mirambel, Neuberth, Verchaly.

Le procès-verbal de la précédente Assemblée Générale est lu et adopté.

Le Président demande à l'assemblée de ratifier deux modifications apportées en cours d'année dans le Conseil d'administration : d'une part, M. Meyer a été réintégré dans ses fonctions de Trésorier ; d'autre part, M. Douël a été nommé membre du Conseil d'administration en remplacement de M. Letocart décédé. Ces décisions du Conseil sont ratifiées à l'unanimité.

La parole est donnée à M. Borrel, Secrétaire général, pour son rapport sur l'activité de la Société pendant l'année écoulée.

La parole est ensuite donnée à M. Perrody, Trésorier-adjoint, qui lit le rapport du Trésorier pour les années 1944 et 1945. Les comptes de ces deux annnées sont approuvés par l'assemblée.

Le Président prononce une brève allocution dans laquelle il demande à nos collègues de profiter du retour à la liberté de pensée et d'expression pour donner à la Société une impulsion nouvelle. Il signale la reprise des relations avec les musicologues étrangers, et souhaite que l'on organise le plus tôt possible un échange de publications.

L'Assemblée procède ensuite à l'élection de la fraction renouvelable du Conseil d'administration. Le vote a lieu au scrutin secret. Nombre de votants 28. Mlle Garros obtient 27 voix ; MM. Meyer 28, Pincherle 27, Raugel 27, Schaeffner 28.

La séance est levée à 17 h. 30.

Séance du jeudi 21 février 1946.

La séance est ouverte à 17 heures, à l'Institut d'Art de l'Université de Paris, salle d'Histoire de la Musique, sous la présidence de M. Paul-Marie Masson, Président de la Société.

Présents : Mmes Lebeau, Nicolas-Gastoué, Sahlberg, Sempé ; Mlles Cartier, Frécot, Garros, Girardon, Launay ; MM. Bayer, Borrel, Bouvier, Cellier, Cotte, Favre, Goué, Guilloux, Guy-Lambert, Haraszti, Lévi-Alvarès, Malherbe, Masson, Meyer, Perrody, Pincherle, Prod'homme, Sarlit, Vivet et des invités.

Excusés : Mmes de Chambure, Fizet, Garaudet ; Mlles Babaïan, Crussard, Pierront, Samaran, Wallon ; MM. Baudelocq, Calman-Lévy, Chailley, Fizet, Legouix, Machabey, Pfrimmer.

Le procés-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Le Président fait remarquer que les séances de la Société ne peuvent avoir lieu à l'Institut d'Art que d'une façon exceptionnelle, à cause des cours qui pourraient être gênés par la musique. Il fait part du désir exprimé par de nombreux collègues de reprendre le vendredi comme jour de réunion.

La parole est donnée à M. Guy-Lambert pour sa communication : *Remarques sur l'Instrumentation de Marc-Antoine Charpentier*. Son étude a porté sur les trois aspects principaux de cette instrumentation.

Caractère décoratif : Tutti accompagnés souvent de trompettes, mais conçus dans l'esprit antique de la qualité. Caractère polyphonique : emploi des instruments dans le soutien des voix ou dans le contrepoint des masses chorales, notamment pour la mise en valeur des « entrées » d'imitation. Caractère d'évocation : solos ou alliages poétiques de timbres, emploi humoristique de la percussion (2 mortiers dans le « Purgare » du *Malade Imaginaire*). Enfin M. Guy-Lambert a signalé particulièrement le caractère soliste de l'orgue dans ses combinaisons avec l'orchestre où il est même parfois employé avec le clavecin.

Cette communication, accompagnée d'exemples au piano, a fait l'objet d'un large échange de vues auquel ont pris part notamment MM. Borrel, Cellier, Sarlit et Masson. Ce dernier remarque qu'il y aurait intérêt à comparer le style de Charpentier avec celui de Lully et de Carissimi.

La séance est levée à 18 heures.

Assemblée Générale du 21 février 1946.

La séance est ouverte à 16 h. 30, à l'Institut d'Art de l'Université de Paris, salle d'Histoire de la Musique, sous la présidence de M. Paul-Marie Masson, Président de la Société.

Présents : Mmes Lebeau, Nicolas-Gastoué, Sahlberg, Sempé ; Mlles Cartier, Frécot, Garros, Girardon, Launay ; MM. Bayer, Borrel, Bouvier, Cellier, Cotte, Favre, Goué, Guilloux, Guy-Lambert, Haraszti, Lévi-Alvarès, Malherbe, Masson, Meyer, Perrody, Pincherle, Prod'homme, Sarlit, Vivet.

Excusés : Mmes de Chambure, Fizet, Garaudet ; Mlles Babaïan, Crussard,

Pierront, Samaran, Wallon ; MM. Baudelocq, Calman-Lévy, Chailley, Fizet, Legouix, Pfrimmer.

Le procès-verbal de la précédente Assemblée Générale est lu et adopté.

Le Président demande à l'Assemblée de ratifier l'augmentation de la cotisation, portée à 100 francs pour les membres résidant en France, et 150 francs pour les membres résidant à l'étranger. Cette augmentation, qui entraîne une modification des statuts, n'a pu être ratifiée par l'Assemblée Générale du 25 janvier 1936, le quorum n'étant pas atteint. Elle est adoptée à l'unanimité.

La séance est levée à 17 heures.

Séance du vendredi 22 mars 1946.

La séance est ouverte à 16 h. 30, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Paul-Marie Masson, Président de la Société.

Présents : Mmes Bridgman, de Lacour, Lebeau, Nicolas-Gastoué, Sahlberg, Sempé, Wertheim ; Mlles Babaïan, Druilhe, Garros, Girardon, Samaran ; MM. Agostini, Aubanel, Borrel, Bouvier, Cotte, Delmond, Douël, Estrade-Guerra, Favre, Ferchault, Jacob, Machabey, Masson, Meyer, Prod'homme, Raugel, Vivet.

Excusés : Mmes de Chambure, Garaudet, de Korewo ; Mlles Crussard, Wallon ; MM. Baudelocq, Cellier, Chailley, Chacaton, Locard, Perrody, Pincherle.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Le Président annonce qu'il y aura une séance au mois d'avril malgré les vacances de Pâques, à cause de la présence à Paris de Mlle Clercx, Bibliothécaire au Conservatoire de Musique de Bruxelles, professeur de Musicologie à l'Université de Liège. Il invite nos collègues à assister aussi nombreux que possible à cette réunion.

La parole est donnée à M. Roger Cotte pour sa communication : *Le testament musical de J. J. Rousseau : « Daphnis et Chloé », opéra.* Cette pièce inachevée, composée entre 1774 et 1777 à Paris et Ermenonville, est le dernier ouvrage musical important de J.-J. Rousseau. Le livret, tiré par Corancez du roman de Longus, a été fortement retouché par Rousseau.

Celui-ci, alors en possession d'un talent de compositeur plus solide qu'à l'époque du *Devin du village*, ayant d'autre part mûri sa conception de l'opéra, notamment au contact de Gluck, s'est dans cette œuvre approché au maximum de son idéal de la musique dramatique.

D'importants fragments musicaux de *Daphnis et Chloé* sont exécutés, aux applaudissements de l'auditoire, avec le gracieux concours de Mlle Ginette Guillamat et de M. Joseph Peyron, accompagnés au piano par Mlle Maigrier.

Un échange de vues entre plusieurs auditeurs met en lumière l'intérêt de cette communication et de l'œuvre musicale de J.-J. Rousseau.

La séance est levée à 18 heures.

Séance du vendredi 19 avril 1946.

La séance est ouverte à 16 h. 40, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Paul-Marie Masson, Président de la Société.

Présents : Mmes Bridgman, de Lacour, Lebeau, Nicolas-Gastoué, Sahlberg ; Mlles Babaïan, Clercx, Corbin, Frécot, Garros, Girardon, Hassid, Launay, Samaran, Wallon ; MM. Aubanel, Bayer, Borrel, Cotte, Douël, Estrade-Guerra, Fehr, Ferchault, Gergely, Guilloux, Haraszti, Locard, Masson, Perrody, Prod'homme, Raugel, Sarlit, et des invités, dont M. le Conseiller d'Ambassade de Belgique.

Excusés : Mmes de Chambure, Garaudet ; Mlles Cussard, Pierront ; MM. Baudelocq, Chacaton, Chailley.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Le Président souhaite la bienvenue à Mlle Clercx, et signale son livre sur *Henri-Jacques Croes (1795-1786)*, couronné par l'Académie Royale de Belgique.

Mlle Clercx annonce la formation de la Société Belge de Musicologie, fondée le 2 mars 1946 par les élèves de M. Van den Borren, groupés autour de leur maître, et dont les buts sont proches de ceux de notre Société. Elle signale également qu'un Congrés de Musique sacrée aura lieu à Liège en juillet prochain. — Le Président souhaite longue vie et brillante carrière à la Société Belge de Musicologie, et forme des vœux pour l'avenir fraternel des deux Associations.

La parole est donnée à Mlle Clercx pour sa communication : *La musique en Belgique aux XVIIe et XVIIIe siècles : les dernières découvertes.* Une considération d'ordre général s'impose avant d'entreprendre une étude sur la musique en Belgique : la distinction entre musique flamande et musique wallonne n'existe pas dans le passé ; elle est née récemment à la faveur de certains mouvements d'ordre politique, et ne repose sur aucune vérité historique.

La vérité est qu'il faut distinguer deux courants culturels, situés respectivement dans la vallée de la Meuse et dans la vallée de l'Escaut. C'est en tenant compte de cet état de choses à la fois historique et géographique, qu'il faut envisager l'histoire musicale de la Belgique.

Les récentes découvertes en matière d'histoire musicale aux Pays-Bas pour les XVIIe et XVIIIe siècles permettent actuellement de déraciner la légende suivant laquelle l'invention créatrice aurait subi, au cours de ces deux siècles, une éclipse totale que l'on attribuait aux malheurs politiques du temps. Il n'en est rien. Les Archives des Maisons princières et des grandes églises prouvent abondamment que cette époque ne fut pas aussi pauvre qu'on le croit généralement.

La région scaldienne (à laquelle se rattache Bruxelles) semble à cette époque envahie de musiciens italiens et espagnols (ces derniers, sans doute, à la faveur du régime politique). C'est la musique italienne qui domine l'ensemble des manifestations à la Cour, cependant que dans les églises, la tradition polyphonique se prolonge soit dans la musique d'orgue (P. Philipps, P. Cornet, les Waelrant, les A Kempis, A. van den Kerckhoven, etc.) soit dans une technique polychorale.

A Liége (région mosane), la tradition polyphonique s'enrichit rapidement du principe de la basse continue et l'œuvre de petits maîtres comme Bonhomme et Hodimont semble démontrer qu'Henri Dumont avait trouvé dans son pays d'origine les principes qu'il allait largement développer au cours de sa carrière à Paris.

Dès 1670 environ, les compositeurs et maîtres de chapelle des Pays-Bas repoussent à l'arrière-plan les musiciens étrangers et se livrent à une activité créatrice, influencée par l'Italie et par la France, mais originale dans ses applications. Il convient de citer pour cette époque les noms suivants : Honoré Eugène d'Eve, Pierre-Antoine Fiocco, Jean-Joseph Fiocco, Hercule Pierre Brehy, tandis qu'à Liège rayonnent un Lambert Pietkain, un Jean Dromal, un Pierre Thorette. Des fonds de jubés récemment découverts, des documents d'archives, révèlent de nombreuses compositions tant profanes que sacrées.

A partir de 1730 environ, on peut réellement parler d'efflorescence musicale aux Pays-Bas méridionaux : Henri Jacques de Croes, Pierre Van Maldere, Guillaume-Gommaire Kennis, Joseph-Hector Fioco, Charles-Joseph Van Helmont, Josse Boutmy assuraient la vie musicale dans les grandes maisons princières et dans les églises, tandis qu'à Liège apparaissent les Hamal et les Delange, précurseurs immédiats de Grétry.

Entre 1730 et 1770, se place une véritable école de clavecinistes qui, du style français de Fr. Couperin au préclassicisme viennois, révèlent les différentes étapes de l'évolution musicale au XVIIIe siècle ; il faut mentionner Jean-Baptiste Lœillet, Joseph-Hector Fiocco, Charles-Joseph van Helmont, Josse Boutmy, Jean-Joseph Boutmy, Guillaume Boutmy, Jean-François Krafft, etc.

L'abondance des documents découverts est telle qu'un chapitre d'ensemble sur l'histoire de la musique en Belgique aux XVIIe et XVIIIe siècles n'a pu être encore réalisé.

Le Président remercie Mlle Clercx, au nom de la Société, pour sa magistrale conférence, qui donne lieu à un échange de vues très animé.

La séance est levée à 18 heures.

Séance du vendredi 31 mai 1946.

La séance est ouverte à 16 h. 40, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Paul-Marie Masson, Président de la Société.

Présents : Mmes Chambert-Bréhier, de Chambure, Garaudet, de Lacour, Lebeau, Nicolas-Gastoué, Sahlberg ; Mlles Cartier, Druilhe, Garros, Samaran, Viollier ; M. le Ministre de Hongrie, M. le Ministre d'Iran ; MM. Aubanel, Borrel, Bryis, Cotte, Douël, Estrade-Guerra, Favre, Guilloux, Haraszti, Machabey, Masson, Perrody, Prod'homme, Raugel, Rollin et des invités.

Excusés : Mmes Bridgman, de Korewo ; Mlles Babaïan, Briquet, Crussard, Girardon, Wallon ; MM. Chacaton, Chailley, Gardien.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

M. R.-Aloys Mooser, critique musical à Genève, directeur de la Revue *Dissonances*, auteur de travaux sur la musique en Russie, présenté par MM. Masson et Pincherle.

M. Chavagne, fondateur de la société l'*Union des Lettres et des Arts*, actuellement attaché à la Bibliothèque Nationale (Département de la Musique) ; présenté par Mme Lebeau et M. Masson.

Le Président remercie M. le Ministre de Hongrie, qui a bien voulu honorer de sa présence cette réunion destinée à célébrer le centenaire de la *Marche*

Hongroise. Il signale le remarquable livre de M. Haraszti sur *Berlioz et la Marche Hongroise*, et annonce qu'un festival Berlioz doit avoir lieu à Budapest le 17 juin, pour l'inauguration de la statue du musicien français.

La parole est donnée à M. Haraszti pour sa communication : *Le centenaire de la Marche Hongroise de Berlioz.* M. Emile Haraszti a jeté un nouveau jour sur l'histoire de la fameuse marche. Trois facteurs ont concouru à sa naissance : d'abord la guerre de l'indépendance hongroise sous François II Rakoczy, allié de Louis XIV, et son influence sur la musique populaire ; puis le réveil national des Hongrois à la fin du XVIIIe siècle contre les mesures germanisantes de la cour viennoise qui ressucitèrent les souvenirs musicaux de l'époque Rakoczienne ; enfin les campagnes de Napoléon qui mirent les marches à la mode. Sous ces influences, la mélodie de la future marche se transforma peu à peu. D'abord la chanson de Rakoczy, transmuée par le violon tzigane, devient une danse des racoleurs, puis cette danse se rapproche de plus en plus d'une marche à vive allure, d'un pas redoublé.

Berlioz eut connaissance des différentes versions de cette marche à Vienne et à Budapest en 1846, quand, sur l'invitation du Théâtre national Hongrois il y donna des concerts. Il orchestra la marche en y ajoutant un développement inspiré par un transcripteur hongrois, et une coda. M. Haraszti précise la date de la création de la *Marche Hongroise* à Budapest en donnant de nombreuses citations de la presse viennoise et hongroise contemporaine. Berlioz céda sa partition à la Société Philarmonique de Budapest, qui lui envoya plus tard une copie. Ce fut cette copie qu'il compléta et inséra dans la partition de la *Damnation de Faust.* M. Haraszti procède à une comparaison détaillée des deux autographes et précise les rapports de la transcription de Berlioz avec les arrangements de Liszt et des autres musiciens.

La 15e *Rapsodie* de Liszt et la *Paraphrase de la Marche de Rakoczy*, écrite par Liszt pour orchestre, sont exécutées au piano par Mlles Marie-Aimée Warrot et Hassid, qui prêtaient leur gracieux concours à cette séance. Un disque de la marche de Berlioz permit de comparer les deux versions.

Le Président remercie M. Haraszti d'avoir apporté à la Société les résultats de ses savantes études sur Liszt et Berlioz, et d'avoir complètement éclairci le problème de la composition de la *Marche Hongroise.*

Après divers commentaires, la séance est levée à 18 heures.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (O. P. L. 31.0832). — 1947.

PUBLICATION D'UNE SYMPHONIE INÉDITE DE MOZART

A la fin des dernières vacances, par une journée du triomphal été provençal, le courrier m'apporta, venant d'Italie, une nouvelle que je jugeai aussitôt sensationnelle. Les éditeurs Carisch de Milan m'adressaient une belle partition, publiée par leurs soins, avec un luxe qui paraît étonnant, puisqu'elle date de 1944 : c'était une Symphonie de Mozart, tout à fait inédite, et demeurée inconnue jusqu'ici. Une copie manuscrite en a été découverte en 1943 par le maestro Nino Negrotti à la Bibliothèque de la *Pia Istituzione Musicale* de Crémone.

Point de doute pour nous sur la question de son authenticité. Il s'agit, à vrai dire, étant donné l'absence du Menuet, d'une œuvre qui revêt un peu de l'aspect d'une ouverture, mais les parties séparées découvertes à Crémone portent expressément le titre de *Sinfonia.*
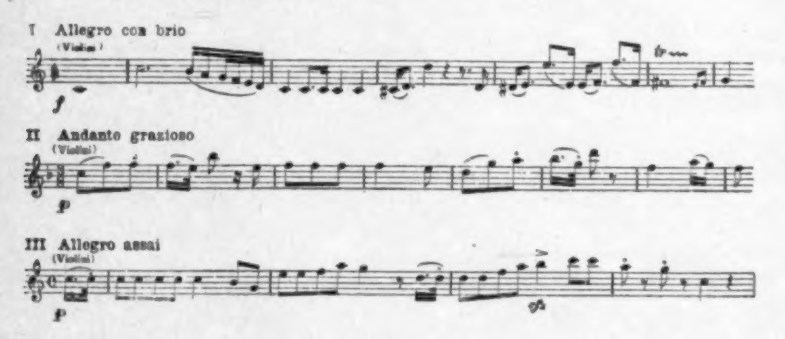
La *Pia Istituzione Musicale* de Crémone, fondée par le maestro Don Ruggero Manna en 1840, a recueilli tout le fonds musical possédé par l'*Accademia Filarmonica*, laquelle a vécu jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle. C'est donc à cette dernière Société Académique que Mozart a dû dédier son œuvre — à moins qu'elle résulte d'une commande faite au jeune maître par un habitant de la cité des grands luthiers.

Mozart s'est arrêté effectivement à Crémone avec son père au cours de son premier séjour en Italie en janvier 1770. Mais l'œuvre qui nous occupe date sûrement d'une époque postérieure. Elle a été écrite très probablement après son dernier séjour en Italie, vers la fin de 1773.

A notre avis, elle appartient sûrement à une série de *six* Symphonies (nous n'en connaissions que cinq pour 1773, et l'on sait l'importance de la demi-douzaine lorsqu'il s'agit de compositions

instrumentales au XVIIIe siècle). Peut-être est-il encore plus exact de dire que cette demi-douzaine comportait effectivement deux séries de *trois* Symphonies : car celle-ci, en *ut* majeur, est dans la même tonalité que le n° 162 du catalogue de Köchel, qui probablement ouvre la première série.

Comme les précédentes Symphonies, elle offre donc trois morceaux : *Allegro con brio,* — *Andante grazioso,* — et finale *Allegro assai.* En voici les *incipit* :



Un fait saute aux yeux : sur les six Symphonies (Ouvertures), *cinq* comportent un *Andante* (ou *Andantino*) *grazioso.* D'autre part le qualificatif *con brio,* assez rare chez Mozart, appartient aussi à une étonnante Symphonie en *sol* mineur (K. 163 : le premier morceau), que l'on peut et doit même considérer comme une première esquisse de la célèbre *Symphonie en sol mineur,* la seconde dans l'ordre de la trilogie finale des Symphonies de Mozart. Or cette esquisse date des derniers mois de 1773, et revêt l'allure enfiévrée et ardente que cette tonalité évoque toujours chez Mozart.

L'orchestre de la Symphonie en *ut* comporte aux « vents » : 1 flûte, 2 hautbois, 2 bassons (le second ayant disparu a été doublé avec le premier), 2 cors en *ut*, 2 *clarini* ou *trombe* (c'est-à-dire trompettes), timbales ; et, aux cordes, 2 violons, 2 altos, violoncelles (au pluriel) et contrebasses (aussi au pluriel). Cet orchestre est, on le voit, considérable. Remarquons aussitôt qu'il correspond, avec quelques variantes, à celui de plusieurs des Symphonies précitées, qui, toutes, ne présentent aucun Menuet.

Un musicologue italien, M. Massimo Mila, dans un article *Mozart e noi* où il serre de près ce que nous croyons être la vérité, propose diverses solutions qui, à notre sens, reculent trop loin dans le passé la date probable de cette symphonie. Ainsi que nous l'avons

dit, la Symphonie en *ut* majeur (appelons-la *Crémonaise*) se rattache entièrement à la série des Symphonies-ouvertures Köchel 162, 181, 182, 184 et 199, qu'elle vient tout naturellement compléter. Et nous ne sommes pas éloignés d'admettre qu'elle a pu être écrite après le retour du dernier séjour en Italie, à un moment où, rentré dans sa ville natale, Mozart est de nouveau touché par l'influence de Haydn qui vient contrebalancer les récents souvenirs italiens. Nous irons même jusqu'à dire qu'elle *peut* être née après ou pendant le séjour du maître à Vienne dans l'été de 1773, époque à laquelle l'influence de Haydn est manifeste, notamment dans une série de Quatuors à cordes écrite dans cette capitale. L'*Andante grazioso* fait songer à un lied d'allure viennoise, gracieux et pensif.

Ce qui caractérise la nouvelle symphonie, c'est déjà la pleine maîtrise de l'orchestration, l'utilisation du contrepoint dans le premier morceau (au second sujet), la distribution nette et décidée des divers plans de l'orchestration. Une impression de réussite totale se dégage de l'héroïsme juvénile qui imprègne tout le premier morceau ; son développement *tout mozartien* débute par l'utilisation de la cadence qui achève la première partie du morceau, procédé fréquent chez Mozart. Quant au finale, il débute par une sorte de plaisanterie tout à fait digne de Haydn. C'est un thème rapide qui affecte l'idée d'un début de *fugato*, idée tout de suite abandonnée et qui ne reparaît plus du tout dans la suite du morceau. On trouve une chose à peu près équivalente et au même endroit dans le finale du K. 199 : là aussi, une amorce de *fugato* sert de début au finale, puis des refrains de valses, déjà très viennoises, lui succèdent de manière absolument inattendue, mais l'idée initiale reparaît ensuite. Ici au contraire, nous l'avons dit, le petit refrain humoristique coupé par une demi-mesure de pause (effet très digne de Haydn), disparaît pour ne plus jamais revenir. Ce curieux finale revêt la forme du morceau de Sonate muni de barres de reprises ; il offre plusieurs traits particuliers et très dignes de remarque, notamment l'amorce de son développement qui rappelle, d'une manière simplifiée et comme réduite, l'idée initiale de notre symphonie. D'autres analogies entre le premier morceau et ce finale pourraient être signalées. Tout cela résulte du grand désir d'unité voulu et cherché par Mozart entre les morceaux d'une même œuvre. A signaler encore des analogies rythmiques avec la *Symphonie en la majeur*, très prochain et véritable chef-d'œuvre composé par Mozart au début de 1774.

Nous n'avons pas entendu cette nouvelle Symphonie, mais sa

lecture suffit pour juger de la clarté et de la force de sa mise en œuvre. Elle pourrait même servir de préface à quelque drame héroïque juvénile. Le K. 184 de la même série en *mi* bémol, dont les trois morceaux s'enchaînent pour se terminer par un rondo, a bien été choisi plus tard par Mozart lui-même pour servir d'ouverture (c'en est donc bien une) à son drame héroïque *Thamos, roi d'Egypte*, transformé et adapté nouvellement à une pièce française, *la Veuve de Malabar*, traduite en allemand sous le titre de *Lanassa*. Sous cette forme, la pièce a eu un réel succès jusqu'à la fin de la vie de Mozart.



Quelques jours après la réception de cette très brillante et vivante Symphonie, les éditeurs milanais m'adressaient encore une partition récemment publiée par eux : Cette fois, c'était une Ouverture composée par J. Godefroid Ferrari pour la *Villanella rapita*, opéra-bouffe de Fr. Bianchi, pour lequel Mozart a écrit, pendant qu'il composait les *Noces de Figaro*, deux importants morceaux : un trio et un quatuor. Or, les commentateurs tiennent absolument à ce que Mozart lui-même ait composé une ouverture pour cet opéra-bouffe, devenu une véritable macédoine de différents auteurs, et qui a eu une vogue considérable à Paris, où il fut représenté vers 1789 au théâtre Feydeau sous la direction de J. G. Ferrari. Plusieurs solutions ont été envisagées et l'on a même publié une Symphonie-Ouverture de Mozart (K. 318) portant expressément le titre d'ouverture de *la Villanella rapita*. D'autres ont déclaré que ce morceau (K. 318) servait de préface à l'opérette ou singspiel de *Zaïde* (ou plutôt *le Sérail ou la rencontre d'un père, d'un fils et d'une fille tombés en esclavage*). Il résulte de tout ceci un tel imbroglio que j'aime mieux me dispenser de m'y mêler ! Mais je tiens à vous révéler (ce n'est pas moi qui ai fait la découverte, mais notre éminent collègue M. Prod'homme) que nos compatriotes, écoutant *la Villanella rapita* au Théâtre Feydeau, en 1789 ou 90, ont eu la primeur d'un *trio* de Mozart qui figurait dans la pièce. C'est, plus que probablement, la première fois que fut réalisée chez nous, sur la scène de ce petit théâtre, une composition de Mozart.

Georges de SAINT-FOIX.

LES CRÉATEURS DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE PIANO

L'ABBÉ LE BUGLE

Il y a quelques années, au cours de recherches sur les premières œuvres françaises de piano, et sur les musiciens qui écrivent pour ce nouvel instrument de 1770 à l'époque romantique, nous avions été frappé — en parcourant l'énorme quantité de musique publiée à cette époque — par l'intérêt que présentaient cinq recueils de sonates et de pièces diverses, d'un compositeur tout à fait inconnu, l'abbé Louis Le Bugle, lequel n'omettait jamais de faire suivre son nom de la mention : *amateur*.

Les dictionnaires et annuaires du temps ne nous apprirent à peu près rien sur ce musicien. L'*Historische Biographische Lexicon der Tonkünstler*, publié par Gerber à Leipzig, en 1790, lui consacre trois lignes, mais sans précision (1). Et déjà, dans la deuxième édition, donnée en 1812, le nom de Le Bugle est supprimé (2). En 1810, Choron et Fayolle dans leur *Dictionnaire Historique des Musiciens* notent : « Abbé de Paris, y a fait graver, depuis 1783, cinq œuvres de sa composition, qui, à l'exception d'un recueil d'airs et d'un rondeau et variations avec violon, consistent tous en sonates pour le clavecin avec violon » (3). Fétis se contente de reproduire cette notice (4), qui est ensuite traduite textuellement par Eitner en 1900 (5).

---

(1) Tome I, p. 218.

(2) *Neues Historische Biographische Lexikon der Tonkünstler* (Leipzig, 1812).

(3) Choron et Fayolle, *Dictionnaire Historique des Musiciens* (Paris, 1810), tome I, p. 408.

(4) *Biographie Universelle des Musiciens*, V, 243.

(5) *Quellen-Lexikon*, VI, 93.

Nous ignorions donc à peu près tout de cet amateur dont les œuvres — qu'il fut facile de dater, par la consultation des journaux du temps, entre 1782 et 1788 — pouvaient rivaliser aisément avec celles des musiciens professionnels de l'époque. Quelques pages expressives et sensibles, véritablement originales, pouvaient faire mettre Le Bugle sur le même plan que les compositeurs les plus en vue du moment, parmi les promoteurs du piano-forte en France : Nicolas Séjan, J.-J. Beauvarlet-Charpentier, Méhul.

Or, au cours de recherches sur un tout autre sujet dans les Archives départementales de la Seine-Inférieure, nous avons trouvé par hasard plusieurs documents nous permettant de préciser quelque peu la vie de cet excellent musicien.

C'est d'abord à Rouen que nous le trouvons, en juillet 1755. A ce moment, une place d'enfant de chœur étant vacante à la cathédrale, nous savons, par les registres de *Délibérations Capitulaires*, que le chapitre ayant appris « qu'il y a à Mantes un enfant âgé d'onze ans, avancé dans la musique et qui passe pour avoir une belle voix, et qui pourrait se présenter pour être reçu enfant de chœur de cette église..., permet au Maître de Musique (1) de mander aux parents du dit enfant qu'ils peuvent l'amener pour être examiné avec les autres, et que son voyage sera payé à raison de 12 l., soit qu'il soit reçu, soit qu'il ne le soit pas » (2). Le même registre nous apprend le succès de l'enfant, le 16 août suivant : « Adrien Louis Le Bugle, âgé d'onze ans, ayant été entendu chanter aujourd'hui au Chapitre, a été reçu pour remplir une place d'enfant de chœur, ordonné qu'il occupera la septième place... » (3)

Vraisemblablement les années d'études de l'enfant se passent sans heurt, dans le calme de la vieille maîtrise rouennaise (4). Nous apprenons seulement, en 1762, qu' « il a été accordé 20 livres

---

(1) Le titulaire de ce poste est alors Jean-Baptiste Duluc, prêtre, d'abord maître de musique à la cathédrale de Chartres, puis nommé à Rouen en août 1753. Il y meurt le 25 octobre 1761.

(2) *Délibérations Capitulaires*, 28 juillet et 12 août 1755 (*Archives départementales de la Seine-Inférieure*, G, 9853).

(3) *Ibid.*, 16 août 1755.

(4) Entre les années 1755 et 1762, peu de renseignements sur la maîtrise se relèvent dans les *Délibérations Capitulaires*. Nous notons seulement, le 18 avril 1758 : « Il a été enjoint au maître de musique de veiller à ce que les enfants de chœur ne divaguent et causent dans l'église, à ce qu'ils soient plus exacts à chanter les versets, leçons, répons, comme aussi à faire plus modestement et plus exactement leurs cérémonies. »

de gratification à Bugle, enfant de chœur, pour plusieurs motets qu'il a fait exécuter, et les leçons qu'il a données aux autres enfants de chœur depuis le décès du maître de musique » (1). L'année suivante, arrivé au terme de son séjour à la Maîtrise, et désirant rester dans la vie ecclésiastique, le jeune Le Bugle, âgé de dix-neuf ans, adresse une requête au Chapitre de la cathédrale :

A Nos Seigneurs les Doyen, Chanoines et Chapitre
de l'Eglise Métropolitaine de Rouen.

« *Supplie très humblement Louis Le Bugle, premier enfant de chœur de votre église, et a l'honneur de vous représenter que son temps de Maîtrise finit aujourd'hui* 16 *du mois d'août de la présente année, s'il a quelque chose à regretter c'est de n'avoir eu l'avantage que de passer huit ans dans votre maîtrise, il est extrêmement reconnaissant de toutes les attentions pour son avancement que vous avez bien voulu avoir pour lui, il en sent actuellement mieux que jamais tout le prix. Cependant il est dans le cas, conformément aux Règles de la Maîtrise de demander son congé d'aube qu'il vous supplie, Nos Seigneurs, de vouloir bien lui accorder, il n'usera de ce congé s'il vous plaît de lui donner, que pour vous demander une autre grâce. Ce sera celle de vouloir bien l'habituer dans votre église, que, y ayant été élevé, sous vos yeux, il n'a d'autre désir que celui d'y tenir la place que vous voudrez bien lui donner, qu'il se croira très heureux si vous voulez l'y employer à quelque chose, ce sera pour lui un nouveau moyen de vous marquer sa gratitude et de mériter vos bonnes grâces et votre Protection dont il a plus besoin que jamais, et le Suppliant ne cessera, Nos Seigneurs, de s'intéresser à la conservation de vos vénérables personnes* » (2).

LE BUGLE.

Le Chapitre répond favorablement à sa demande, et accorde à Le Bugle « son congé d'aube et l'habitude en cette église, et en considération des services qu'il a rendus dans la maîtrise, et de plusieurs motets qu'il a fait exécuter en cette église », ainsi qu'une gratification de 150 livres, « sur laquelle somme il paiera les musiciens qui ont exécuté le dernier motet » (3).

---

(1) *Délib. Capit.* (G, 9855). — A Duluc, décédé le 25 octobre 1761, succède Pierre Feray, lequel démissionne le 5 mai 1762 (mais demande à rester haute-contre à la maîtrise), et est remplacé par Gilles Bellenger, prêtre de Beauvais.

(2) *Arch. Dép.*, G. 2836 (Dossier *Requêtes et demandes de secours adressées au Chapitre*).

(3) *Délib. Capil.*, 16 août 1763 (G. 9855). — D'autre part, le 23 octobre, nous lisons : « Sur la demande faite par Mr de Saint-Gervais de permettre à Mr Bugle, habitué, de s'asseoir dans les stalles pendant les offices, en qualité de musicien, permission luy a été accordée parce qu'il chantera dans la musique. »

Il entre au Séminaire de Rouen en octobre de cette même année 1763. Mais la préparation du sacerdoce ne semble guère convenir au jeune artiste, sans doute assez fantaisiste, si nous en jugeons par cette curieuse appréciation de son supérieur : « Ce musicien, recommandable en raison de son intelligence et de sa culture — non certes pour sa piété — parle inconsidérément de beaucoup de choses, ce qui révèle un homme bavard et assez peu attaché aux pratique religieuses » (1). Bien qu'il figure sur la liste des ordinants à Pâques 1764, il ne semble pas qu'il ait reçu la prêtrise, puisqu'à la même époque, sur les registres du Séminaire, figure cette brève mais très significative mention : « Avait obtenu par faveur une pension gratuite, a été renvoyé avec raison » (2).

Entre temps, le jeune Le Bugle s'essaye aussi à la carrière d'organiste, et brigue le poste de la paroisse Saint-Herbland (3). Le Conseil de Fabrique de cette église l'accepte, le 27 septembre 1763 : « ... La compagnie, d'une voix unanime, pour obliger Monseigneur l'Archevêque, a accordé la place d'organiste au Sieur Bugle, son protégé, aux mêmes charges, clauses et conditions dont le dit Sieur Vittecoq en jouissait... (4) ». Mais le zèle du nouvel organiste ne semble pas avoir duré bien longtemps, et de graves irrégularités de service ne tardent pas à être relevées par le Conseil. Celui-ci, le 19 octobre 1765, se plaint « que depuis quatre mois Mr Bugle s'est absenté, et que la demoiselle Boulenger, une de ses écolières, est venue solliciter la place d'organiste pour la desservir au lieu et place du dit Sieur Bugle, disant qu'il l'avait quittée et qu'il ne reviendrait point » (5). Mais celui-ci, « qui dit être venu exprès de Paris pour se rendre à son devoir, prétendant qu'il n'avait donné aucun ordre à la demoiselle Boulenger de solliciter la place », demande que son poste lui soit conservé. Toutefois, « la compagnie, d'une voix unanime, vu que Mr Bugle s'était absenté pendant un temps considérable, et qu'il y avait bien de l'apparence qu'il ne reviendrait pas..., et vu qu'il ne s'était donné aucune peine d'écrire son retour ni à M^r le Curé, ni à aucun des

(1) *Catalogue des Ordinans du Diocèse de Rouen depuis la fin de* 1759 (Pâques, 1764, p. 49). *Arch. Dép.*, G. 9775.

(2) *Ibid.*

(3) Le titulaire de l'orgue de Saint-Herbland, Vittecoq, venait de démissionner pour partir à Autun (*Arch. Dép.*, G. 6706).

(4) *Délibérations de la Fabrique de l'église Saint-Herbland* (27 sept. 1763), G. 6706. — De nombreuses quittances des appointements touchés par Le Bugle dans cette paroisse ont été également conservés (G. 6688 et 6695).

(5) *Ibid.* (19 oct. 1765).

Trésoriers..., comme Mr Desmasures, organiste de la Cathédrale, dont les talents sont universellement connus, mérite de la compagnie tous les égards..., la place d'organiste lui a été accordée » (1). Le Bugle, sur l'insistance de Desmasures, conserve le titre d'organiste suppléant, mais il démissionne le 20 février 1766 (2).

Fixé à Paris depuis cette date, nous ne savons plus rien de son existence. Ses œuvres sont annoncées par les journaux de la capitale entre 1782 et 1788, puis nous perdons complètement sa trace. La tourmente révolutionnaire emporta vraisemblablement ce singulier abbé (3).

***

C'est en février 1782 que paraît à Paris, chez Leduc, son premier recueil de *Trois Sonates pour le Clavecin ou le Forte-Piano, avec accompagnement de violon ad libitum, dédiées à Mme la Comtesse de Voguë, œuvre I* (4). Le *Mercure* le présente au public en termes flatteurs : « Cet ouvrage donne l'idée la plus avantageuse des talents de l'auteur. On y reconnaît une composition savante, des idées neuves, une mélodie inspirée par l'imagination la plus brillante » (5).

Toutes coupées en trois mouvements, ces sonates ne manquent en effet, ni d'éclat dans les idées, ni de solidité dans la construction. Chose absolument unique dans la musique pianistique française du moment, Le Bugle écrit une *Fugue* comme final de la deuxième sonate. Alors qu'à cette époque le mouvement terminal sacrifie toujours à la virtuosité, et n'est le plus souvent qu'un banal *Rondo* destiné à faire valoir la technique de l'exécutant, nous nous trouvons ici en présence d'un morceau extrêmement musical, et d'une écriture polyphonique fort habile. Fugue instrumentale assez libre, bien entendu, mais qui laisse deviner chez l'auteur — à une période où ce genre de composition est très délaissé en France (6)

---

(1) *Délibérations de la Fabrique...* (19 octobre 1765).

(2) *Ibid.* (20 février 1766).
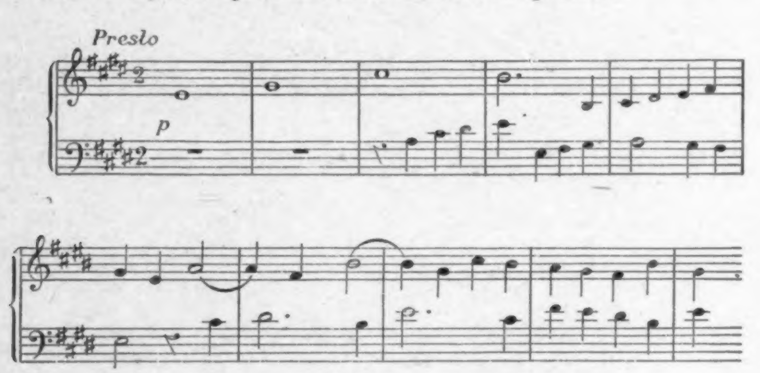
(3) Il ne figure toutefois, ni sur les listes de condamnés, ni parmi les émigrés. — D'autre part, nos recherches aux Archives de la Seine, dans l'état-civil reconstitué, n'ont abouti à aucun résultat.

(4) In-4° de 33 pages (*Bibliothèque du Conservatoire de Paris,* Fonds ancien, non catalogué).

(5) *Mercure de France*, février 1782.

(6) Le genre de la fugue est assez peu pratiqué à cette époque. Il n'y a guère que quelques organistes, parmi lesquels Guillaume Lasceux (1740-

— un goût et un sens du contrepoint tout à fait exceptionnels. Notons le sujet, simple, mais bien dessiné et expressif :



Nous ignorons la date précise de publication des *Trois Sonates pour le Forte-Piano ou le Clavecin avec accompagnement de violon ad libitum, dédiées à Mme la Comtesse de Gand, œuvre II* (1). D'un style identique à celui des précédentes, elles paraissent vraisemblablement entre l'op. I (février 1782) et le recueil op. III (mai 1782). D'une courbe mélodique souvent séduisante — en particulier dans les mouvements lents (2) — ces pages ne manquent ni de relief, ni de couleur.

Plus personnels toutefois nous semblent les *Airs, Rondeaux et Variations pour le Forte-Piano ou le Clavecin, dédiés à Mlle Augeard, œuvre III*, publiés chez Leduc en mai 1782 (3). D'une grande musicalité, ces dix courtes pièces — toutes précédées d'un titre — présentent une grande variété d'inspiration et de forme. Nous pouvons retenir, en particulier, *La Sophie*, portrait conçu à la manière des anciens clavecinistes, une *Cavatine* et une *Pastorale* fort bien venues, puis une *Allemande*, dont le thème présente une
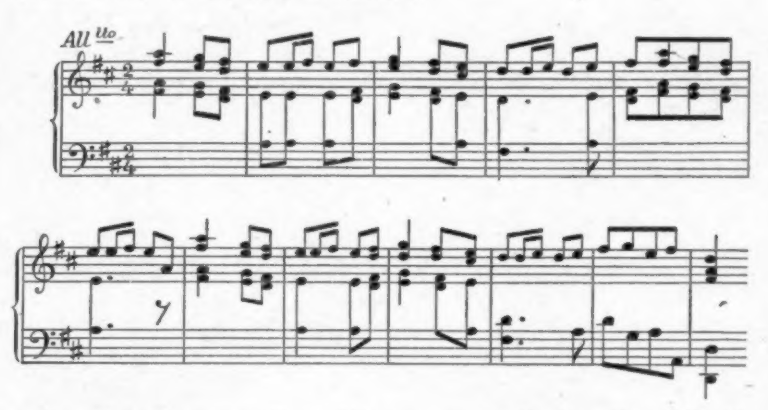
1831) et Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier (1734-1794) qui en écrivent de vraiment intéressantes. — C'est seulement en 1802, sous l'impulsion du Conservatoire, que l'éditeur parisien Vogt (8, rue de la Michodière) ose publier *L'Art de la Fugue* de Jean-Sébastien Bach (Cf. *Affiches, Annonces et Avis divers*, 18 brumaire an X, p. 781).

(1) Ce recueil (in-4° de 29 pages) se trouve à la *Bibliothèque du Conservatoire de Paris* (Fonds ancien, non catalogué).
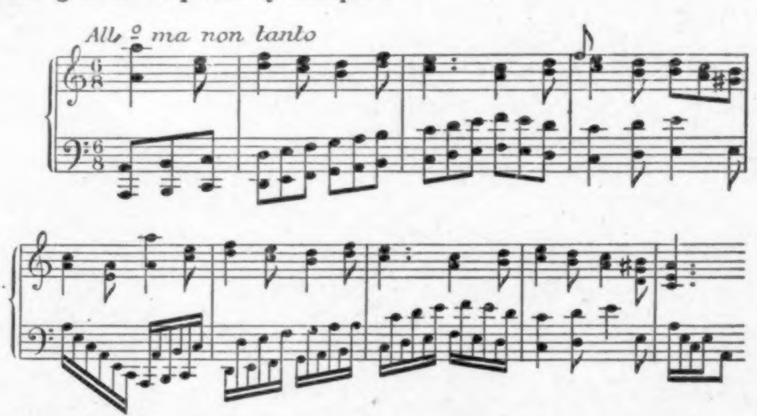
(2) Voyez notamment le *Cantabile* en rondo, de la première sonate, et l'*Andante* de la troisième, d'une grande souplesse de lignes.

(3) *Mercure*, mai 1782. — Recueil in-4° oblong de 19 pages (*Bibl. du Conservatoire de Paris*, Fonds ancien non catalogué).

curieuse analogie avec celui qu'utilisera un peu plus tard Schubert, dans une de ses *Marches militaires* :



Ce pittoresque recueil se clôt sur une spirituelle pièce intitulée *Pantin*, conçue en variations, et dont le thème très vivant offre une grande souplesse rythmique :



De l'œuvre de Le Bugle, la Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède encore un recueil, bien réussi, de *4 Sonates pour le Forte-Piano avec accompagnement de violon, dédiées à Mlle de Rochemore, œuvre IV* (1), publiées chez Leduc entre 1782 et 1787. Son *Premier Concerto pour le clavecin*, 2 *violons, alto et basse*,

(1) In-4° de 39 pages (*Bibl. du Conserv. de Paris*, Fonds ancien non catalogué).

cors et hautbois, œuvre V, annoncé par le *Mercure* en 1787, et édité chez Mlle Castagnery (1), reste jusqu'à présent introuvable.

Enfin, en janvier 1788 paraît un *Quintetto pour le Piano-Forte, avec 1er et 2e violon, alto et basse obligés, dédié à Mlle Micault de Courbeton, œuvre VI* (2). Dans le domaine de la musique de chambre française, cette œuvre est vraisemblablement l'une des premières dans ce genre du quintette qu'affectionneront un peu plus tard les grands musiciens romantiques et modernes (3).



Sans exagérer l'importance de ce modeste compositeur amateur, il convient de lui réserver une place dans la galerie — trop peu connue — des créateurs de notre école française de piano. Personnalité originale, musicien bien doué, l'abbé Le Bugle peut figurer honorablement à côté des grands artistes professionnels de son temps. Si, au total, son œuvre semble assez réduite, elle n'en contient pas moins quelques pages témoignant d'une authentique nature de créateur. Et plusieurs de ses sonates, tant par la fraîcheur et la spontanéité de l'inspiration que par l'équilibre de l'architecture, ne seraient nullement déplacées dans une Anthologie d'œuvres pianistiques françaises de la fin du XVIIIe siècle, à côté des compositions de ses contemporains plus notoires, Louis Adam, Méhul et Adrien Boieldieu.

Georges FAVRE.

---

(1) *Mercure de France*, janvier 1787. — Il conviendrait d'ajouter encore à la liste de ses ouvrages pianistiques les *Pots-Pourris et Rondos* annoncés par le *Mercure* en juin 1782. Mais nous n'avons pu retrouver ces recueils, peu importants, semble-t-il, puisque l'auteur ne leur donne pas de numéro d'œuvre.

(2) *Journal de Paris*, 26 février 1788. — Ce *Quintette* n'a pas été retrouvé jusqu'à présent.

(3) L'histoire du *quintette* en France mériterait d'être précisée, comme d'ailleurs il serait utile d'examiner de près toute la musique de chambre publiée à Paris par nos compositeurs, de 1770 à 1850, et dont mainte page reste injustement oubliée.

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES

COURS ET CONFÉRENCES (1946-1947).

Cours professés à la Sorbonne (Institut d'Art) par M. Paul-Marie Masson : 1° *Jean-Philippe Rameau* (suite et fin). — 2° *Explication de textes musicaux du programme de licence : œuvres de Bach, de Philidor et de Debussy.* — 3° *Exercices pratiques et correction de travaux.*

Cours professés à l'Université de Strasbourg par Mme Yvonne Rokseth : 1° *La Passion-oratorio de 1673 à 1731.* — 2° *Conditions sociologiques et techniques de la pratique musicale du XVe siècle au XVIIIe.* — 3° *Exercices pratiques :* a) *Paléographie musicale ;* b) *Interprétation d'œuvres anciennes accompagnées au clavecin.*

Cours professés au Conservatoire de Paris par M. Norbert Dufourcq : Cours supérieur : *Histoire de l'art instrumental hors de France, du XVIe au XIXe siècle.* — Cours supplémentaire : *Histoire de la Sonate romantique, de Mozart et Clementi à Brahms.*

M. Norbert Dufourcq, parfois secondé par notre confrère M. Jacques Gardien, a fait plusieurs présentations pour les concerts des *Jeunesses Musicales de France*, à Paris, en Province et en Afrique du Nord.

CONCERTS DE MUSIQUE ANCIENNE.

Présenté par notre Vice-Président M. Félix Raugel, un concert de musique religieuse française des XVIIe et XVIIIe siècle a été donné le 1er juillet 1946 en l'église Saint-Nicolas-des-Champs par Mmes Gisèle Peyron, cantatrice, et Line Zilgien, organiste, sur les orgues historiques de François-Henri Clicquot (1776). Au programme : Œuvres de Gigault, Couperin, Racquet, Charpentier, Marchand, Clérambault, de Grigny, Lalande, Roberday, Le Bègue, d'Andrieu, du Mage, Campra, d'Aquin.

— Notre confrère M. Guy-Lambert a fait entendre, le 4 décembre, aux *Amis de l'Orgue de la Salle Pleyel*, trois concertos d'orgue de Michel Corrette, restitués par lui. — Il a également poursuivi, pendant l'année 1946, son travail de transcription des œuvres religieuses de Marc-Antoine Charpentier.

— Notre collègue Mme Marcelle de Lacour, tout en continuant ses séances de musique française, a consacré plusieurs concerts aux clavecinistes anglais et espagnols. Elle a exécuté en outre l'importante partie du clavecin dans

les oratorios de Haendel qui ont été joués au Temple de l'Oratoire sous la direction d'Horace Hornung.

— Notre collègue M[me] Pauline Aubert a repris ses récitals de clavecin, soit dans les salles de concert, soit surtout dans sa propre salle de musique.

— Au Caire, le D[r] H. Hickmann, membre correspondant de notre société, a donné plusieurs concerts de musique ancienne (dont deux en décembre 1946) avec son groupe orchestral *Musica viva*. — Il prépare actuellement, pour le Service des Antiquités d'Egypte, le Catalogue général des instruments de musique de l'Egypte ancienne qui se trouvent au musée du Caire. On trouvera plus loin le compte-rendu de son étude sur *La Trompette dans l'Egypte ancienne.*

LA SOCIÉTÉ BELGE DE MUSICOLOGIE.

La *Société Belge de Musicologie* a été fondée à Bruxelles le 2 mars 1946 et a élu président M. Charles van den Borren. Elle aura pour organe la *Revue Belge de Musicologie*, qui publie dans son premier numéro les Statuts de la Société.

« Cette publication trimestrielle, dit l'*Editorial*, contiendra les actes de la société dont elle est l'organe, mais elle a l'ambition aussi d'être pour l'étranger le reflet précis de l'activité musicologique belge et de documenter ses membres le plus largement possible sur tous les événements musicaux et musicologiques du dehors. A cet effet, elle publiera, outre les articles de fond, un relevé bibliographique, une recension des principales revues, et des échos des manifestations musicologiques et musicales. »

Le premier numéro, unique jusqu'à présent, est luxueusement édité, et d'une présentation typographique irréprochable. Il a paru entre mars et septembre 1946, comme on peut le conjecturer d'après certains passages du texte. Mais, chose curieuse, il ne semble porter aucune date.

Nous souhaitons à la *Société Belge de Musicologie* et à sa *Revue* une longue et heureuse carrière.

BIBLIOGRAPHIE

Roger BRAGARD, **Histoire de la Musique Belge.** Collection nationale, 7e série, n° 74. Bruxelles, Office de Publicité, 1946. Un vol. in-8° de 88 pages (et 2 reproductions hors texte).

Les histoires nationales de la musique, quand elles ne sont pas entachées par un excès de nationalisme, sont du plus haut intérêt pour la connaissance générale de l'évolution de l'art. Car elles permettent d'envisager cette évolution sous des angles différents, et de l'éclairer chaque fois d'un jour nouveau. Tel est le profit que l'on retire de l'excellent petit livre dans lequel M. Roger Bragard a résumé l'*Histoire de la Musique belge*, ou du moins, pour commencer, la période qui s'étend des origines jusqu'à la fin du XVIe siècle.

La Belgique, aux frontières longtemps mouvantes, carrefour de plusieurs civilisations, fournit à l'histoire musicale une matière particulièrement riche. Par « compositeurs belges », l'auteur n'entend pas seulement « ceux qui sont nés sur le territoire de la Belgique actuelle, mais aussi ceux qui ont vu le jour dans une région qui, à l'époque de leur naissance, faisait partie des provinces dépendant de princes belges » (p. 4). Une méthode analogue peut être adoptée à bon droit pour les nations voisines, ce qui entraîne naturellement certaines interférences et certaines répétitions dans les diverses histoires nationales. Mais il ne faut pas s'en plaindre, bien au contraire.

Etudiant d'abord l'âge monodique, l'auteur prend pour point de départ l'activité musicale qui se développe dans la région de Liége, à partir du IXe siècle, sous l'influence de Charlemagne et de l'école palatine d'Aix-la-Chapelle. Bientôt, à la suite de Hucbald, les théoriciens vont se multiplier sur les territoires belges, notamment aux XIe et XIIe siècles. Du XIIe au XIVe, les trouvères et ménestrels français ont en Belgique des émules estimés, et Namur possède une célèbre école de ménestrandie.

Mais c'est l'art polyphonique qui donnera aux maîtres belges leur gloire la plus durable, notamment au XVe et au XVIe siècle. L'étude de ces deux siècles forme la partie principale du livre de M. Bragard. Le XVe est illustré par la splendide floraison de la musique *bourguignonne* (qu'on appelait autrefois, abusivement, « flamande » ou « néerlandaise »). Au XVIe siècle, les musiciens belges essaiment à travers l'Europe et se mêlent aux diverses écoles nationales. Ces féconds échanges trouvent leur achèvement dans

l'art européen de Lassus et alimentent la naissance de la musique vénitienne.

L'ouvrage de M. Bragard, destiné à une collection populaire, ne comporte ni références érudites, ni analyses techniques détaillées, ni citations musicales ; et il mentionne de préférence les œuvres accessibles par le disque. Mais il s'appuie sur les derniers résultats de la science. On y trouvera, pour chaque période, un aperçu des principaux faits historiques, et une étude des formes musicales cultivées par les maîtres belges, le tout exposé d'une manière simple et méthodique qui facilite la consultation. (On regrette seulement que l'auteur n'ait pas cru devoir rappeler, autant que possible, les dates de naissance et de mort de tous les musiciens cités).

Ce livre constitue un mémento commode, qui rendra de réels services à un large public. Il doit être complété ultérieurement par un second fascicule *(Du XVIIe siècle à nos jours)*, où sera donnée la bibliographie générale.

Paul-Marie Masson.

Dr H. Hickmann. **La Trompette dans l'Egypte ancienne.** Le Caire, Impr. de l'Institut français d'archéologie orientale, 1946. Un vol. in-4° de 77 p., fig., 2 pl. hors texte.

La découverte de deux trompettes, en parfait état de conservation, dans la tombe de Tout'Ankh-Amon (XVIIIe dynastie, milieu du xive siècle av. J.-Chr.) a incité le Dr Hickmann à reprendre, dans leur ensemble, les diverses questions qui touchent à l'histoire et à l'usage de ce type d'instrument au cours de l'antiquité égyptienne. A vrai dire cette découverte n'a rien ajouté à ce que nous connaissions déjà de la chronologie de l'instrument ; les deux trompettes remontent à une époque qu'illustre une iconographie assez nombreuse : presque toutes les figurations que nous possédons de la trompette égyptienne et que reproduit le Dr Hickmann s'échelonnent du xve au xviie siècle environ avant notre ère. Nous ne savons toujours rien de l'existence antérieure de l'instrument ; et après les XVIIIe et XIXe dynasties il faut descendre à l'époque romaine, exactement au début du iiie siècle de notre ère, pour rencontrer la figuration, d'ailleurs isolée, d'une trompette à peu près semblable à celles de Tout'Ankh-Amon. Du moins le parfait état de ces deux instruments a-t-il permis de les considérer autrement que comme des objets de vitrine ; l'on a pu les mesurer exactement, les essayer et, comme le dit l'auteur, elles ont fait entendre « la seule voix » que l'antiquité méditerranéenne ait portée jusqu'à nous.

De cette voix nous ne prétendons connaître que la qualité du timbre (« rauque et puissant ») ; nous en serons toujours réduits à des hypothèses quant à la façon dont les Egyptiens embouchaient l'instrument, quant au style de leurs sonneries de trompette. Le premier de ces deux points est examiné avec beaucoup de soin par le Dr Hickmann ; son intéressante discussion s'appliquerait à tous les instruments du type « cor » ou du type « trompette » que nous a laissés l'antiquité ; elle n'a plus d'objet là où les hommes se sont avisés d'emboucher les instruments sur la paroi latérale du tube. Le second point ne pouvait pas être résolu par les expériences acoustiques — d'une utilité incontestable — qui furent faites en 1939 et en 1941 (ces dernières par l'auteur lui-même) : comme le remarque à peu

près le Professeur Curt Sachs, entre les possibilités acoustiques d'un instrument et le jeu réel de celui-ci à un stade donné de son histoire, la distance peut être considérable. On ne doit confondre aucun instrument, quel qu'il soit, un outil par exemple, avec les techniques corporelles souvent très particulières et en tout cas traditionnelles que les hommes apppliquent à son usage. En 1938, au Musée national de Copenhague, j'eus l'occasion d'entendre des cornistes jouer de ces extraordinaires *luren* de l'âge du bronze avec une virtuosité si déconcertante que je n'en tirai aucun enseignement ; au moins m'est-il apparu que les hommes figurés sur le vase de Gundestrup jouaient d'instruments semblables peut-être, mais qu'ils ne pouvaient en jouer qu'autrement. Nous retiendrons une suggestion sur laquelle l'auteur n'insiste pas (pp. 41 et 56), mais qui s'accorde avec tout ce que nous savons des premiers instruments à air (sifflets à deux tons, flûtes doubles, etc.) et des instruments monoxyles (paire de bâtons de rythme, tambour-de-bois, etc.) : le jeu de la trompette égyptienne devait procéder par répétition très rythmée d'une ou de deux notes « staccatisées », répétition caractéristique des langages aussi bien tambourinés que sifflés ou cornés. Toutefois il n'est pas exclu qu'on se soit servi de la trompette, instrument du héraut du roi, comme porte-voix ou, plus exactement, comme résonateur et déformateur, — *masque* de la voix, comme dirait Sachs ; pami les exemples cités à cet égard dans mon *Origine des instruments de musique* (pp. 238-240), le fait rapporté par Ibn Omar El Tounsy (trompettes du sultan du Ouadaï) pourrait plus que d'autres illustrer pareille thèse (1).

Nous saisissons moins l'intérêt d'un long développement sur la question de savoir si la trompette égyptienne, instrument militaire, a pu servir à des fins religieuses ; sans doute l'auteur répond-il à des objections qui lui furent faites ou qu'il prévoit. A ces époques, et plus généralement dans toutes les civilisations africaines, si l'instrument est militaire, il est déjà religieux ; et s'il est l'instrument royal, il est à la fois sacré et guerrier. Dans la mesure où la personne du roi a de commun avec un être céleste et divin certaines qualités ou certains attributs, dans la mesure où elle a la charge d'un culte quelconque, l'instrument est attaché autant au dieu qu'au prêtre-roi, il fait essentiellement partie d'un matériel rituel. Sans doute l'iconographie égyptienne nous montre-t-elle la trompette le plus souvent en des emplois militaires ; mais le fait que celle-ci apparaisse également dans les cultes d'Osiris et d'Amon marque suffisamment l'importance et l'origine religieuses de l'instrument ou du type d'instrument qui a pu le précéder (trompe, corne). Tout ce que l'auteur dit ensuite de la position sociale du joueur de trompette, de l'espèce de délégation que le roi donne à ce dernier, de la valeur symbolique de l'instrument, illustre parfaitement ce point ; en des pages excellentes (50-62) le Dr Hickmann analyse un mécanisme de transfert, de substitution et finalement de dégradation qui se retrouve dans toutes les civilisations archaïques. Allusion est faite toute-

(1) Cette thèse est proposée à plusieurs reprises par l'auteur, qui semble finalement l'abandonner, vu le petit diamètre de la trompette égyptienne (p. 52). Les Noirs utilisent pourtant des résonateurs d'un diamètre égal et surtout d'une longueur de tube infiniment moindre.

fois au mépris dont peut jouir la profession de musicien (p. 54) ; elle ne nous semble pas ici se justifier : ce mépris, en Afrique du moins, est remarquable à l'égard de certaines catégories de joueurs d'instruments (griots), mais d'instruments à cordes ou à membranes, et non à vent ; peut-être parce que cordes et peaux sont de matière corruptible et périssable, tandis que le souffle est esprit, parole et vie.

A la fin de son étude, le Dr Hickmann montre en une trompette mamelouke, représentée sur une faïence du XIVe siècle, une survivance possible de la trompette de l'ancienne Egypte. Le fait est intéressant ; mais n'y aurait-il pas eu croisement de deux types ? En deux points du tube se trouvent figurées des protubérances (grelots circulaires ?) qui pourraient bien provenir d'une trompette longue, apportée de l'Orient avec l'Islam et encore aujourd'hui en usage chez des Noirs plus ou moins Kamitisés, Peulhs ou Haoussas.

André SCHAEFFNER.

Chanoine Jean LEFLON **Gerbert**. Abbaye de Saint-Wandrille. Editions de Fontenelle, 1946. Un vol. in-8° de XXVII-392 pages et 6 illustrations.

En enrichissant d'une copieuse monographie de Gerbert la collection des *Figures monastiques* publiée sous la direction des Bénédictins de Saint-Wandrille, M. le chanoine Leflon, professeur à l'Institut catholique de Paris, vient d'apporter une importante contribution à l'histoire de l'Humanisme et de la Chrétienté au Xe siècle. Epoque ténébreuse et tragique, où se détache avec un relief saisissant la personnalité du savant moine bénédictin qui devait, à la veille de l'an mil, monter sur le trône pontifical sous le nom de Sylvestre II († 1003).

Vers 960, Gerbert commençait ses études à l'abbaye de Saint-Géraud près d'Aurillac ; il les poursuivit à l'école de Vich en Catalogne de 967 à 970. Ce séjour dans le comté de Barcelone devait avoir sur toute sa vie une influence dévisive. C'est là que son esprit s'ouvrit à la musique, à l'astronomie et aux mathématiques, précisément à une époque où les esprits curieux cherchaient, à travers la civilisation arabe alors très brillante, les sources de la science et de la pensée antiques.

Le bénédictin Richer, qui vécut de 888 à 995, assure dans son *Histoire* (III, 49) que Gerbert, à son retour dans les Gaules, enseigna la musique avec succès, sachant « rendre tout à fait sensibles les différents degrés des échelles musicales en les disposant sur le monocorde, et divisant leurs consonances et leurs symphonies en tons et demi-tons ».

On a encore attribué à Gerbert, qui était réellement très versé dans la théorie et la pratique des arts mécaniques, le mérite d'avoir perfectionné l'orgue d'église. Dans deux lettres de lui (lettres 70 et 92), il est question, en effet, de l'instrument sacré, en termes assez vagues pour favoriser la légende d'un Gerbert à la fois organiste et facteur. Cependant M. le chanoine Leflon déclare insoluble le problème des orgues de Gerbert, et conclut que le savant religieux, l'écolâtre de l'église de Reims, l'abbé de Bobbio, l'archevêque de Reims et de Ravenne, le conseiller impérial, le secrétaire d'Etat, et enfin le pontife suprême, compte assez de titres authentiques à notre admiration sans qu'il soit nécessaire de lui attribuer par surcroît des mérites plus ou moins imaginaires.

Félix RAUGEL.

Georges Favre. **Boieldieu : Sa vie. Son œuvre.** — *Première partie : La vie.* Paris, Droz, 1944. Un vol. in-8° de 339 pages. — *Deuxième partie : L'œuvre.* Paris, Droz, 1945. Un vol. in-8° de 291 pages. (Bibliothèque de la Société des Historiens du Théâtre).

A première vue, le sujet semble un peu mince pour justifier ces deux volumes de quelque trois cents pages chacun, bardés de notes et de références (1). Mais, en les lisant, on s'aperçoit qu'ils contiennent beaucoup de neuf, presque rien d'inutile, et que la clarté de la présentation les rend toujours faciles à consuler.

La partie biographique apporte des corrections et des compléments d'un grand intérêt au livre de Pougin, qui date de 1875. Grâce à l'utilisation de nouvelles sources, plusieurs périodes de la vie de Boieldieu, jusqu'ici mal connues, sont mises en pleine lumière. A propos des premières années, M. Favre a tracé un tableau détaillé de la vie musicale à Rouen à la veille de la Révolution, avec deux notices originales sur les musiciens Cordonnier et Broche, qui furent les maîtres de Boieldieu. Le séjour en Russie a également donné matière à une étude très poussée, d'après des documents entièrement nouveaux. Quant aux chapitres sur l'existence parisienne du musicien, ils contiennent non seulement des précisions biographiques inédites, mis aussi de précieux renseignements sur l'évolution de la musique en France pendant la Révolution, l'Empire et la Restauration. La mise en œuvre des nombreux documents utilisés a été faite en général avec discernement, sauf un léger excès de citations.

La seconde partie, qui contient l'examen de la production si vaste et si inégale de Boieldieu, est peut-être encore plus neuve. Car cette étude musicale n'avait pas été tentée, pas même dans le livre de Pougin, presque uniquement biographique. Ici, M. Favre, compositeur de talent, formé aux classes de composition du Conservatoire de Paris, a été servi par sa parfaite connaissance de la technique musicale. Il a pu, d'un coup d'œil sûr, distinguer rapidement les pages intéressantes, et ne pas se laisser submerger par le fatras des morceaux bâclés ou des formules conventionnelles. Il a dégagé ainsi les traits essentiels de la personnalité musicale de Boieldieu. Il a montré la valeur des meilleures œuvres et leur signification dans l'histoire de la musique française. Après une attachante étude sur les romances et sur la musique instrumentale, l'auteur a fait naturellement porter son principal effort sur les œuvres de théâtre, étudiant tour à tour les opéras-comiques en un, deux ou trois actes, par une analyse proportionnée à leur importance. A cet examen détaillé il a joint deux larges études d'ensemble, l'une sur l'emploi des formes dramatiques, l'autre sur le style musical, qui achèvent de préciser la place de Boieldieu dans l'évolution de l'opéra-comique, et qui constituent une contribution originale à l'esthétique du genre lui-même. Tout au plus pourrait-on reprocher à M. Favre d'avoir suivi d'un peu trop près, dans ces analyses, la méthode d'exposition

---

(1) Cette division en deux volumes a été imposée par les circonstances, et la publication de la seconde partie est demeurée longtemps problématique. C'est pourquoi la bibliographie générale est imprimée à la fin du premier volume.

de tel de ses aînés, au lieu de la modifier en toute indépendance et de la corriger éventuellement pour la mieux adapter au sujet.

La conclusion, qui aurait pu avec avantage être élargie à la mesure de l'ensemble, replace Boieldieu dans la lignée de nos musiciens de théâtre. Peut-être eût-il été opportun de préciser également sa position à l'égard des deux écoles, l'italienne et l'allemande, qui se partagent alors l'attention du public français.

L'ouvrage de M. Favre a une importance historique que l'on ne doit pas méconnaître. Il constitue la première étude directe et approfondie sur un musicien français de cette période trop négligée qui s'étend de Gluck à Berlioz. Par la documentation utilisée, par la précieuse bibliographie et par les analyses musicales, il est un instrument de travail désormais indispensable, et un point de départ pour des études analogues sur d'autres compositeurs de la même époque. Enfin, il soulève un certain nombre de problèmes plus généraux, relatifs à la conception et à la méthode de l'histoire musicale.

On peut se demander par exemple s'il convient d'étudier des œuvres dont le style nous semble aujourd'hui manquer d'intérêt. Du point de vue de l'histoire, la réponse n'est pas douteuse : Il faut au moins les dénombrer et les trier. Pour une époque déterminée, nous devons connaître ce qui s'est passé en France dans le domaine de la musique comme dans les autres domaines. Nous devons faire l'inventaire de nos pauvretés comme de nos richesses, pour nous attacher, bien entendu, à ces dernières. C'est même la seule façon de découvrir et d'apprécier les richesses.

D'aucuns voudraient borner l'histoire musicale aux artistes de première grandeur et n'admettent pas que l'on s'attarde aux musiciens dits de second ordre. Même si Boieldieu était de ceux-là (malgré tout ce qu'il représente pour la musique française), il ne serait pas indigne de l'imposante monographie que lui a consacrée notre collègue. Car on a reonnu depuis longtemps, dans l'histoire de l'art comme de la littérature, la nécessité de mettre en valeur certaines personnalités secondaires, ne fût-ce que comme témoins des transformations du goût et du style. C'est à quoi sont employés couramment plusieurs travaux universitaires, correspondant à des examens de divers degrés. Le livre de M. Favre est précisément un travail de ce genre, et, pour l'appeler par son nom, une « thèse » (1).

Les thèses de doctorat ès-lettres n'ont pas l'heur de plaire à certains littérateurs délicats, qui y dénoncent l'étalage de l'érudition, la disproportion de l'effort et du résultat, l'usage de traiter des sujets presque frivoles sans aucune frivolité, ou même sans élégance littéraire. Ces reproches ne sont pas toujours injustifiés, et il n'est pas sûr que le livre de M. Favre en soit absolument exempt. Mais, en matière de science (car c'est bien de cela qu'il s'agit), mieux vaut la vérité sans parure que l'erreur ou le trompe-

---

(1) Cette thèse, soutenue en Sorbonne le 1er avril 1944, a obtenu la mention « très honorable » à l'unanimité du jury. L'ouvrage a été ultérieurement couronné par l'Académie des Beaux-Arts (1945) et par l'Académie Française (1946). La thèse complémentaire était constituée par une anthologie des *Sonates de piano* de Boieldieu, précédée d'une importante préface (Publications de la Société française de Musicologie).

l'œil. Louées soient les « thèses », si elles contribuent à maintenir dans notre musicologie le goût de la recherche désintéressée et de l'honnêteté scientifique.

Paul-Marie MASSON.

Jane ARGER. — **Nouvelle initiation à l'art du chant.** Paris, Rouart-Lerolle, 1946. Un vol. in-12 de 280 pp. + VIII planches hors texte.

Cet ouvrage condense avec un rare bonheur ce qu'un aspirant chanteur doit savoir, non pour venir à bout par ses seules forces des difficultés de l'art vocal, mais pour en prendre clairement conscience et donner à l'enseignement qu'il recevra son maximum d'efficace ; en même temps il constitue pour le musicien non-chanteur une encyclopédie concise, ordonnée et proportionnée à merveille, de tout ce qui a trait au chant : anatomie et physiologie des organes de la phonation, classement des voix, leur évolution, notions d'hygiène vocale, éléments de technique, du pré-entraînement au travail intensif du professionnel, avec un important chapitre annexe sur la prononciation et la diction ; enfin un aperçu des différents genres de musique vocale et des problèmes d'interprétation et d'ornementation que soulèvent certains d'entre eux.

Un tel livre ne pouvait être réussi sans qu'une expérience considérable vînt, chez l'auteur, corroborer le savoir théorique : les lecteurs de ce bulletin savent que Mme Jane Arger possède l'un et l'autre, à un même et haut degré.

Marc PINCHERLE.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

Lambert Chaumont. — **Livre d'Orgue.** (1695) (In : *Monumenta Leodiensium musicorum*, publiés sous la direction de R. Bragard. Liége, Ed. Dynamo, (1939). Un volume gr. in-4° de 90 pages.

Lambert Chaumont aurait pu demeurer pendant longtemps un inconnu, tout au moins pour les musiciens pratiquants, sans cette intéressante publication.

Curé à Saint-Germain de Huy, Chaumont qui vécut de 1635 environ à 1712, consacrait ses loisirs au jeu de l'orgue et à la composition d'œuvres pour cet instrument. Il fut autodidacte, circonstance rédhibitoire pour les collectionneurs de diplômes, mais très sympathique aux esprits libres ; d'ailleurs, il traite la Fugue, l'Allemande ou la Chaconne aussi bien qu'homme de Belgique et même de France, et répartit les 108 pièces de son recueil équitablement entre les huit tons, dont chacun comprend Préludes, Duos, Récits, sans préjudice de pièces diverses : Dialogues, Echo, etc. L'invention de Chaumont est diverse et spontanée ; la *Chaconne grave* du 2e ton, avec sa grande phrase de dix mesures et ses calmes variations est digne de Couperin ; la *Contre fugue chromatique* dont le sujet descend, alors que la réponse monte, est d'une ingénieuse et amusante complexité ; la *Tierce en taille* du 4e ton est une longue et souple mélodie superposée à trois autres chants de rythmes et d'allure variés ; il ne s'embarrasse pas de carrure : si sa *Chaconne du* 6e *ton* s'édifie rigoureusement sur une Basse obstinée de 8 mesures, par contre ses Allemandes se construisent indifféremment sur 5 ou 7 ou 8 mesures, et on trouve une Gigue de 9 mesures. Chaumont savait bien qu'on ne danserait pas sur sa musique.

Il utilise couramment les combinaisons classiques : Dialogue, Plein jeu, Voix humaine du 2e ton, Basse de Cromorne de 2e ton, Fugue grave, ou Gaye, etc., pour lesquels les éditeurs ont indiqué en tête du recueil les registrations possibles sur les orgues modernes ; un tableau des ornements permet de résoudre correctement les signes employés par Chaumont.

La gravure est irréprochable, sur beau papier, et comme beaucoup de ces pièces sont sur deux portées, ce recueil, précieux pour les historiens et les organistes, rendra aussi de réels services dans les paroisses qui, ne disposant que d'un harmonium, désirent cependant se reposer des thèmes rebattus par des motifs originaux et respirant fort le terroir.

A. Machabey

Flor PEETERS. — **Les Maîtres anciens néerlandais,** pour grand orgue. Deux volumes in-4°, de 115 et 108 pages. Paris-Bruxelles, Lemoine, 1938 et 1945.

Voilà deux recueils qui, pour ne pas contenir d'œuvres absolument inconnues — non encore traduites des tablatures — n'en sont pas moins précieux. Ils constituent une anthologie variée et vivante des compositeurs d'orgue néerlandais depuis Guillaume Dufay († 1474) jusqu'à J. H. Fiocco. Sans doute, depuis 50 ans, des collections beaucoup plus importantes, comme celle des *Maîtres français de l'Orgue*, ont-elles révélé au monde de la Musique la richesse et la qualité insoupçonnées de cet art ancien. Mais ces collections sont épuisées ou d'un prix inabordable, si bien que les soixante-neuf pièces opportunément choisies que nous rencontrons dans ces deux cahiers seront certainement accueillies avec la plus grande faveur tant par les organistes que par les musicologues désireux d'avoir sous la main des documents typiques de l'écriture organistique du XVe au XVIIIe siècles.

Au vrai, cette écriture nous surprend, plus encore que l'écriture vocale, par sa fluidité et l'aisance avec laquelle les lignes constitutives de la polyphonie glissent les unes sur les autres comme les éléments d'une machine bien réglée. La *Salve Regine* de Dufay, dont le cantus est une grande variation du texte liturgique, est tout à fait caractéristique de cette habileté technique qu'on retrouvera à un haut degré chez le puissant Okeghem, tantôt prodigue d'ornements, et tantôt simple comme un enfant ; dans les prestigieuses Toccatas de Sweelinck, ou dans sa magistrale *Fantaisie chromatique* surtout qui fait pressentir Bach à plus d'un siècle de distance ; et même dans un *Adagio* très ornemental de J. H. Fiocco († 1741) que peut-être nous ne connaitrions pas comme organiste sans cette publication.

Bien des formes disparues peuvent y être étudiées : la Fugue primitive, le Ricercar, la Canzona ; ou des danses : la Pavane espagnole, la Sarabande, etc. ; enfin le thème de l'*Homme armé* se découvre, très reconnaissable dans un *Kyrie* du grand Josquin.

La régistration, la plupart du temps absente des originaux, a été suggérée avec beaucoup de soin et en fonction des époques, par M. F. Peeters, professeur au Conservatoire de Gand ; quant à la gravure, elle est d'un bel aspect, très lisible et contribuera certainement à la diffusion de cette intéressante publication.

A. MACHABEY.

W.-A. MOZART. — **Sinfonia in do maggiore,** *Partitura ; Revisione di N. Negrotti* (*Prima pubblicazione*). Milano, Carisch, 1944. Un volume in-folio de 63 pages.

L'article que l'on trouvera en tête du présent numéro de la *Revue* nous dispense d'un long compte-rendu bibliographique sur cette importante publication, qui révèle aux amateurs de musique une symphonie inédite de Mozart.

Selon toute vraisemblance, cette symphonie a été composée par Mozart vers la fin de 1773, après son dernier séjour en Italie. Une copie manuscrite en a été découverte en 1943 par M. Nino Negrotti dans la Bibliothèque

de la *Pia Istituzione Musicale* de Crémone. La publication actuelle a été faite d'après cet unique manuscrit.

Cette symphonie, demeurée inconnue jusqu'à la découverte de M. Negrotti, comporte trois morceaux : *Allegro conbrio* ; *Andante grazioso* ; *Allegro assai*. L'orchestration comprend violons (2 parties), altos (2 parties), violoncelles, contrebasses, une flûte, deux hautbois, deux bassons, deux cors (en *ut*), deux trompettes (en *ut*).

Les éditions Carisch présentent la partition avec une soigneuse élégance, d'une manière tout à fait digne de l'œuvre ainsi révélée.

Georges DE SAINT-FOIX.

Emmanuel CHABRIER. — **Prélude Pastoral,** œuvre posthume (1887) pour orchestre symphonique. Transcription pour piano à deux mains d'après l'orchestre par Gustave SAMAZEUILH. Paris, Editions Costallat (Lucien de Lacour, éditeur), 1946. Un cahier in-folio de 8 pages.

C'est à la Société Française de Musicologie que l'on doit l'exhumation de cette œuvre orchestrale de Chabrier, qui a été longtemps considérée comme perdue. Chargé en 1942 par la Société d'examiner un lot de partitions provenant de la succession de notre regretté collègue Robert Brussel, j'eus la bonne fortune d'y découvrir le manuscrit autographe d'un *Prélude* d'orchestre, que je pus identifier avec certitude comme étant le *Prélude Pastoral* de Chabrier.

J'ai fait part de cette petite découverte à la Société Française de Musicologie dans la séance du 28 janvier 1943, et par une étude détaillée publiée dans les *Rapports et Communications* qui remplaçaient alors la *Revue de Musicologie* (numéro de juillet 1943).

Le *Prélude Pastoral* fut exécuté pour la première fois le 4 novembre 1888 à Angers, sous la direction de l'auteur, par l'orchestre de l'Association artistique des Concerts populaires d'Angers, puis à Paris, le 27 avril 1889, à la Société Nationale de Musique. L'œuvre a pour origine un morceau de piano, plus ou moins analogue à ceux des *Pièces pittoresques*, écrit par Chabrier pour un concours de lecture à vue du Conservatoire de Bordeaux. Cette version pour piano n'a pas été retrouvée jusqu'à présent. M. Gustave Samazeuilh a tâché de la reconstituer d'après la partition d'orchestre, avec l'habileté que lui donne non seulement son talent de compositeur, mais aussi sa longue pratique de ces sortes de réductions. Je signalerai toutefois, dans la présente édition, une faute d'impression regrettable : Dans la dernière mesure de la première page, au début du dernier temps, il faut lire *fa* au lieu de *la*. D'autre part, le sous-titre « Œuvre posthume », que l'éditeur a donné à cette transcription, ne semble guère correspondre à la réalité des faits.

On peut désormais prendre facilement connaissance de cette œuvre charmante, qui est restée si longtemps oubliée. La version d'orchestre a été récemment exécutée, d'abord par la Société des Concerts du Conservatoire sous la direction de M. Claude Delvincourt (12 décembre 1943), puis par l'Orchestre de la Radiodiffusion Française sous la direction de M. Manuel Rosenthal (25 mars 1946). Elle mérite de figurer fréquemment au programme de nos grands concerts.

Paul-Marie MASSON.

PÉRIODIQUES

FRANCE. — **La Revue Musicale.** (Directeur : Robert Bernard).

Numéro 200 : mai-août 1946 : Saussine (Renée de), *De la musique dans la Comédie humaine.* — Capdevielle (Pierre), *Hommage des musiciens à Verlaine.* — Ingelbrecht (D. E.), *Musique, mélomanes et musiciens.* — Brelet (Gisèle), *Musique et silence.* — Petit (Raymond), *En mémoire de Félix Weintgartner.* — Oulmont (Charles), *La musique dans la vie (de l'estrade à la cimaise).* — Hell (Henri), *L'activité d'Igor Strawinsky.*

Numéro 201 (septembre 1946) : Favre (Georges), *L'amitié de deux musiciens : Boieldieu et Cherubini.* — Bréville (Pierre de), *Quelques souvenirs.* — Vallas (Léon), *La mélodie de Vincent d'Indy.* — Malipiero (Francesco), *Prométhée enchaîné.* — Lalo (Charles), *Sur la musique pure et impure : Bach et Gounod.* — Dauge (Maurice), *Trois sonnets : Bach, Haydn et Mozart.* — Oulmont (Charles), *La musique dans la vie (Invitation à la musique).*

Numéro 202 (octobre 1946) : Landormy (Paul), Landowski (W. L.) et Chalupt (René), *Pierre Vellones.* — Vanèk (Mojmir), *L'UNESCO et la musique.* — Thimonnier (René), *Principes d'une propagande musicale française en Allemagne occupée.* — Kœchlin (Charles), *Sur la musique des chœurs d'Alceste d'Euripide.* — Touzé (Maurice), *Les sons et les couleurs.* — Cabié (Henri), *Wagner acousticien.* — Féline (Pierre), *La Nouba andalouse.* — Lioncourt (Guy de), *La Mélodie de Vincent d'Indy* (réponse à Léon Vallas).

Numéro 203 (novembre-décembre 1946) : Bernard (Guy), *Schumann adolescent, d'après ses journaux intimes inédits.* — Ingelbrecht (D. E.), *Nitchevo.* — Honegger (Arthur), *Préface au Traité d'harmonie d'Obouhow.* — Feschotte (Jacques), *Bruno Walter.* — Henrion (M.), *La Musique vocale de Georges Migot.* — Lonchampt (Jacques), *François Berthet.* — Servais (Maurice), *Le Professeur occasionnel.* — Oulmont (Charles), *La musique dans la vie.*

— **Contrepoints.** *Une Revue de Musique* (dirigée par Fred. Goldbeck). Paris, Les Editions de Minuit.

4. — Mai-juin 1946 : Schwab (Raymond), *Musique et Poésie.* — Rambaud (Henri), *Un musicien et un poète : Debussy et Pierre Louys.* — Saguer (Louis), « *Ludus tonalis* », *de Paul Hindemith.* — *Chroniques et commentaires.* — *Notes sur les partitions et les livres.* — *Nécrologie : Claire*

Croiza (par Jean de Lassus). — BRILLANT (Maurice), *Deux usages de la danse* [Ballets des Champs-Elysées, Ballets Jooss]. — CHAMFRAY (Claude), *Ecran et musique : la musique et son rôle psychologique.* — GUICHARD (Léon), *Folklore : L'origine religieuse d'une chanson populaire.* — G[OLDBECK] (F.), *Revues* [Mensch en Melodie, Music and letters].

5. — Décembre 1946 : CLERCX (Suzanne), *Lettre ouverte au Prof. B. de l'Université de H. (Allemagne).* — G[OLDBECK] (F.), *Lettre à un jeune compositeur, sur les maîtres.* — THOMSON (Virgil), *Les Comptes d'Orphée.* — SCHAEFFNER (André), *Halifax RG 587.* — SOUVTCHINSKY (Pierre), *Moussorgsky.* — *Chroniques et Commentaires.* — *Notes sur les Partitions et les livres.* — *Nécrologie : Emile Goué* (par Charles Kœchlin).

— **L'Arche.** (Paris, Editions Charlot).

Juillet 1946 (nº 17) : LEIBOWITZ (René), *Une musique radiophonique.*

Août-septembre 1946 (nºˢ 18-19) : LEIBOWITZ (René), *Bilan de fin d'année musicale.*

Octobre 1946 (nº 20) : LEIBOWITZ (René), *Réflexions sur la musique contemporaine.*

Novembre 1946 (nº 21) : LEIBOWITZ (René), *Paul Hindemth.*

— **Fontaine,** *Revue mensuelle de la poésie et des lettres françaises.*

Numéro 55, octobre 1946 : SCHLOEZER (Boris de), *L'Expression musicale.*

— **Hommes et mondes** (Directeur : Pierre Prat),

Décembre 1946 : POULAILLE (Henri), *Noëls au Moyen-Age.*

— **Revue de Paris** (Directeur : Marcel Thiébaut),

Octobre 1946 : MANNLICH (Christian de), *Gluck à Paris.*

— **Les Temps modernes** (Directeur : Jean-Paul Sartre).

1ᵉʳ janvier 1946 : LEIBOWITZ (René), *Darius Milhaud.*

1ᵉʳ Avril 1946 : LEIBOWITZ (René). *Igor Stravinsky.*

Août-septembre 1946 : JOHNSON (James Weldom), *Les Negros spirituals.* — FARWELL (Beatrice), *Le Folklore musical américain.* — RUSSELL (William) et SMITH (Stephen W.), *La musique de la Nouvelle-Orléans.*

Décembre 1946 : LEIBOWITZ (René), *Musiques d'Angleterre.*

ANGLETERRE. — **Proceedings of the Royal Musical Association,** *founded May 29. 1874 for the investigation and discussion of subject connected with the art and science of music.* London, Whitehead and Miller.

Seventy-Second session, 1945-1946 : LOWERY (H.), *The Cognitive Element in Musical Response.* — NETTEL (R.), *The Influence of the Industrial Revolution on English Music.* — IRVING (K. Ernest), *Opinions and Prognostications.* — MARGARET (James), *The Development of the Traditional Handmade Pipe.* — GREENHOUSE ALLT (W.), *The Treatment of Ground.* — HYATT KING (A.), *The Musical Glasses and Glass Harmonica.* — WEBB (Dorothea), *Some Aspects of Song Interpretation.*

— **The Music Review.** London, Editor Geoffrey Sharp.

VOLUME I (1940) : 1. — SHARP (Geoffrey), *Editorial.* — WELLESZ (Egon), *The symphonies of Gustave Mahler.* — GRAY (Cecil), *Pietro Raimondi.* — DEUTSCH (Otto Erich), *The riddle of Schubert's Unfinished Symphony.* —

HIRSCH (Paul), *Some early Mozart's editions.* — TURNER (W. J), *Artistic direction.* — SHARP (Geoffrey), *Ernest Bloch's violin concerto.*

2. — CARSE (Adam), *Fingering the recorder.* — PRITCHARD (T. C. L.), *Franz Schubert.* — DEUTSCH (Otto Erich), *The first editions of Brahms* (I). — WESTRUP (J. A.), *Monteverdi' s « Lamento d'Arianna ».* — ROWLEY (Alec), *Four hands, one piano.* — GREW (Eva Mary), *Music and Morality.*

3. — SHARP (Geoffrey), *Editorial : A subsidy for music ?* — BROWN (Ivor), *The function of the C[ouncil for the] E[ncouragement of] M[usic and the] A[rts].* — DENT (Edward J.), *The teaching of strict counterpoint.* — VIDOR (Martha), *Musical notation in the light of psychology.* — RUSSELL (John F.), *Mozart and the pianoforte.* — ITATHAM (Heathcote) *Moeran's symphony in G minor.* — DEUTSCH (Otto Erich), *The first editions of Brahms* (II). — ROBERTSON (Alec), *The Fathers of the Church and music.*

4. — SHARP (Geoffrey), *Editorial. Gramophone records and purchase tax.* — SAUNDERS (William), *The late Sir Donald Francis Tovey.* — TOVEY (Donald Francis), *Schumann's concerto for four horns and orchestra. Op.* 86. — EINSTEIN (Alfred), *Mozartiana und Köcheliana.* — DICKINSON (A. E. F.), *The progress of John Ireland.* — GRADENWITZ (Peter), *The symphonies of Johann Stamitz.* — SEAR (H. G.), *Marx invades music.* — PORTER (E. G.), *Song translation.* — STOLL (Dennis), *Music in medieval Baghdad.*

VOLUME II (1941) : 1. — WALKER (S. P.), *Musical humanism in the 16th and early 17th centuries.* — HUTCHINGS (Arthur), *Rubbra's third symphony.* — KING (A. Hyatt), *Mozart manuscripts at Cambridge.* — SONDHEIMER (Robert), *On performing Beethoven's third and fifth symphonies.* — EINSTEIN (Alfred), *Mozartiana und Köcheliana.*

2. — CARNER (Mosco), *Mahler's re-scoring of the Schumann symphonies.* — WALKER (D. P.), *Musical humanism in the 16th and early 17th centuries.* — REDLICH (Hans F.), *« L'Oca del Cairo ».* — GORER (R.), *Emmanuel Chabrier.* — SHARP (Geoffrey), *The Gramophone.* — PLATT (William), *The appeal of music.* — EINSTEIN (Alfred), *Mozartiana and Köcheliana.* — EVANS (Edwin), *In memoriam : Frank Bridge and Sir Hamilton Herty.* — ROBERTSON (Alec), *Sir Walford Davies.*

3. — LAWTON (Dorothy), *The eighteenth I. S. C. M. festival.* — ABER (A.), *Hugo Wolf's posthumous works.* — LEGGE (Walter), *Hugo Wolf's afterthoughts on his Mörike Lieder.* — FOSS (Hubert J.), *The plight of music printing.* — WALKER (D. P.), *Musical humanism in the 16th and early 17th centuries.* — MELLERS (W. H.), *Holst and the English language.* — EINSTEIN (Alfred), *Mozartiana und Köcheliana.*

4. — GAL (Hans), *A deleted episode in Verdi's Falstaff* — PERL (George), *Evolution of the tone-row : the twelve-tone modal system.* — WALKER (D. P.), *Musical humanism in the 16th and early 17th centuries.* — MERRICK (Frank), *Walton's Concerto for violin and orchestra.* — CALVOCORESSI (M. D.), *Random notes on contemporary Russian music.* — EINSTEIN (Alfred), *Mozartiana und Köcheliana.*

VOLUME III (1942) : 1. — DENT (Edward J.), *Donald Tovey.* — PRITCHARD (T. C. L.), *The Unfinished symphony.* — MANGEOT (André), *Schönberg's fourth string quartett.* — HIRSCH (Paul), *More early Mozart editions.* — SHARP (Geoffrey), *Anton Bruckner : Simpleton or mystic.* —

WALKER (D. P.), *Musical humanism in the 16th and early 17th centuries.*

2. — TAYLOR (Noel Heath), *Theorists in the dark.* — LLOYD (Cl. S.), *Speculative music.* — TILLYARD (H. J. W.), *Monumenta musicae byzantinae : a reply.* — ANDERSON (W. R.), *Dyson's violin concerto : an appreciation.* — CUMING (Geoffrey), *Two problems in Mozart's letters.* — SCHOLES (Percy A.), *Notes on a collection of Burneyana.*

3. EINSTEIN (Alfred), *Mozart's ten celebrated string quartets : a preface.* — DEUTSCH (Otto Erich), *Mathilde Ludendorff and W. A. Mozart.* — FARMER (Henry George), *Mediaeval Jewish writers on music.* — MELLERS, (W. H.), *A plea for Kœchlin.* — WAKELING (D. R.) and FRAINE (G. de), *National anthems.* — Obituaries : EVANS (Edwin), *Félix Weingartner.* — GRAY (Cecil), *Hyam Greenbaun.*

4. — ABRAHAM (Gerald), *Prokofiev as a Soviet composer.* — KING (A. Hyatt), *A survey of recent Mozart litterature.* — HULL (Robin), *The scope of Delius.* — WHITTAKER (W. Gillies), *Byrd'sand Bull's « Walsingham » variations.* — HOLLANDER (Hans), *Max Reger.* — WAKELING (D. R.) and FRAINE (G. de), *National anthems.*

VOLUME IV (1943) : 1. — WELSH (R. D.), *Music in America.* — HENDERSON (M. I.), *The growth of ancient Greek music.* — SHIRLAW (Matthew), *The music and tone systems of ancient Greece.* — PEPPERCORN (Lisa M.), *Some aspects of Villa-Lobo's principles of composition.* — ULLRICH (H. J.), *Mozart and England.* — SHARP (Geoffrey), *Don Giovanni : some observations.* — EINSTEIN (Alfred), *Mozartiana und Köcheliana.*

2. — ORREY (Leslie), *Music in the provinces.* — ROSS (W. D.), *A memorial to the late Sir Donald Francis Tovey.* — KŘENEK (Ernst), *New developments of the twelve-tone technique.* — SEAR (H. G.), *The influence of Paganini.* — ROWLEY (Alec), *Rebikoff.* — G. N. S., *Obituary : H. C. Colles.* — MERRICK (Frank), *Esperanto in relation to choral singing.* — WELLESZ (Egon), *« Don Giovanni » and the « dramma giocoso ».*

3. — MELLERS (W. H.), *Rubbra and the dominant seventh : notes on an English symphony.* — DEUTSCH (Otto Erich), *Haydn's hymnn and Burney's translation.* — LICHTENTHAL (Herbert), *Musical interpretation.* — LOEWENBERG (Alfred), *Lorenzo da Ponte in London.* — Obituary : EVANS (Edwin), *Sergei Rachmaninov.* — HUSSEY (Dyneley), *Henry Cope Colles.* — GRAY (Cecil), *Leslie Heward.*

4. — MEYERSTEIN (E. H. W.), *Berlioz : an ode.* — SEAR (H. G.), *Delacroix and Berlioz.* — *Wotton* (Tom S.), *An unknown score of Berlioz.* — HULL (Robin), *Two symphonies* (I) *Eugène Goosens* (2) *Lennox Berkeley.* — FARMER (Henry George), *Nietzsche and Strauss.* — HALFPENNY (Eric), *The influence of timbre and technique on musical aesthetic.* — MANNING (R. J.), *Beauty and the Beast.*

VOLUME V (1944) : 1. — DARLING (Moore), *Music and the common man.* — SCHLESINGER (Kathleen), *The Harmonia : creator of the modal system of ancient Greek music.* — SYMPSON (Richard), *Lemmel Gulliver and musical theory.* — BENN (Christopher), *« Don Giovanni ».*

2. — PICKAN (Laurence), *Bach quotations from the eighteenth century.* — MEYERSTEIN (E. H. W.), *The problem of evil and suffering in Beethoven's pianoforte sonatas.* — MASON (Colin), *Brahms' piano sonatas.* — SCHLESIN-

GER (Kathleen), *The Harmonia : creator of the modal system of ancient Greek musik.*

3. — GRAY (Cecil), *Contingencies.* — KING (A. Hyatt), *Mozarts' piano music.* — MANNING (R. J.), *Guided listening.* — *Correspondence* [Lettre de Leslie Orrey sur l'article : «Brahms' piano sonates» de C. Mason]. — Foss (Hubert J.), *Carl Engel* : 1883-1944.

4. — LLOYD (Ll. S.), *The lesson of mean-tone tuning.* — BOULTON (John), GRAY (Cecil), *Contingencies.* — SEAR (H. G.), *Henry Franklin Belknap Gilbert.*

VOLUME VI (1945) : 1. — DICKINSON (A. E. F.), *Vaughan Williams fifth symphony.* — WAKELING (Donald R.), *Some trials of a music librarian.* — GRAY (Cecil), *Contingencies.* — SEIBER (Mátyás), *Rhythmic freedom in Jazz ?* — BOULTON (John), *A programme survey.*

2. — SUCKLING (Norman), *Gabriel Fauré, Classic of modern times.* — ORREY (Leslie), *The songs of Gabriel Fauré.* — HERBAGE (Julian), *Bartóks' violin concerto.* — SEIBER (Mátyás), *Rhythmic freedom in Jazz?* — HARTLEY (H. A.), *Recording desiderata.*

3. — SHARP (Geoffrey), *Editorial : a landmark in gramophone history.* — GROUT (Donald Jay), *Johann Sebastian Bach : an appreciation.* — DALE (Kathleen), *The three C's* [Clementi, Cramer, Czerny] : *pioneers of pianoforte playing.* — ABRAHAM (Gerald), *Randon notes on Lyadov.* — FARMER (Henry George), *The Royal artillery concerts.* — SEIBER (Mátyás), *Rhythmic freedom in Jazz ?* — MEYERSTEIN (E. H. W.), *Reger.*

4. — CARSE (Adam), *Adolphe Sax and the Distin family.* — BROWN (Maurice J. E.), *Clairvoyance or claptrap ?* — LEICHTENTRITT (Hugo), *Ferrucio Busoni.* — FARMER (Henry George), *The Royal artillery concerts.* — BOULTON (John), *B. B. C. music.* — EINSTEIN (Alfred), *Mozartiana und Köcheliana.*

BELGIQUE. — **Revue Belge de Musicologie.** (*Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*), organe de la Société Belge de Musicologie. Bruxelles et Anvers. Rédaction : Mlle Suzane Clercx et Prof. R. Lenaerts.

[Numéro 1, 1946]. — *Editorial.* — *Statuts de la Société Belge de Musicologie.* — VAN DEN BORREN (Charles), *Quelques réflexions à propos du style imitatif syntaxique.* — MOOSER (R. Aloys), *Un musicien belge en Russie au début du XIXe siècle : Guillaume-Alexis Paris* (1756-1840). — *Revue des livres.* — *Revue des Revues.* — *Bibliographie* (Ouvrages publiés en Belgique depuis 1940). — *Nouvelles musicologiques.*

ETATS-UNIS D'AMÉRIQUE. — **The Musical Quarterly.** New-York, Schizmer (Directeur Carl Engel, puis Gustav Reese).

1942 (XXVIII), n° 1 : LOCKSPEISER (Edward), *Trends in modern english music.* — BUKOFZER (Manfred F.), *An unknown chansonnier of the 15th century.* — HERNRIED (Robert), *Four unpublished compositions by Robert Schumann.* — TUTHIL (Burnet C.), *David Stanley Smith.* — SCHOLES (Percy A.), *George the third as music lover.* — WERNER (Eric), *The Psalmodic formula Neannoe and its origin.* — ROGERS (Francis), *Henriette Sontag in New-York.* — SIMON (Heinrich), *The Clementi manuscripts at the Library of Congress.* — SCHOEN (Max), *The Meaning of music*

as art. — SACHS (Curt), *Music in western civilization.* — *Quarterly book-list.* — *Quarterly record-list.*

1942 (XXVIII), nº 2 : BAVER (Marion), *Darius Milhaud.* — GRAINGER (Percy A.), *The Culturizing possibilities of the instrumentally supplemented A Capella choir.* — WOLFE-HOWE (M. A. de), « *Venire in Bethlehem* » — *The major chord.* — BEKKER (Paul), *Franz Liszt reconsidered.* — STRUNK (Oliver), *The Tonal system of byzantine music.* — LLOYD (Hewelyn S.), *The musical scale.* — HIBBERD (Lloyd), *Musica ficta and instrumental music c.* 1250-*c.* 1350. — COURLANDER (Harold), *Musical instruments of Cuba.* — EINSTEIN (Alfred). *In memoriam : Ludwig Landshoff.* — *Views and Reviews.* — *Quarterly book list.* — *Quarterly record-list.*

1942 (XXVIII), nº 3 : RICE (Edwin T.), *Personal recollections of Leopold Damrosch.* — MARIX (Jeanne), *Hayne van Ghizeghem.* — KLEMM (Gustav), *Gustav Strube : the man and the musician.* — SEASHORE (Carl E.), *In search of beauty in music.* — YASSER (Joseph), *Gretchaninoff's heterodox compositions.* — NETTL (Paul), *An English musician at the court of Charles VI in Vienna.* — SCHRADE (Leo), *The Organ in the mass of the 15th Century — Part I.* — ENGEL (Carl), *Some letters to a namesake.* — SACHS (Curt), « *Ancient european musical instruments* ». *A review.* — *Quarterly book-list.* — *Quarterly record-list.*

1942 (XXVIII), nº 4 : DIETZ (F. Meredith), *Make-ready.* — ERSKINE (John), *Mac Dowell at Columbia : some recollections.* — BENNETT (V.), *Music and emotion.* — SLONIMSKY (Nicolas), *Dmitri Dmitrievitch Shostakowitch.* — NATHAN (Hans), *The Function of text in french 13th century motets.* — HOLDE (Artur), *An unknown Beethoven letter with comment.* — SCHRADE (Leo), *Organ music in the mass of the 15th century — Part II.* — BRODER (Nathan), *American music and american orchestras.* — FERAND (Ernst T.), *In Memoriam : Fernando Liuzzi.* — HOOVER (Kathleen). O'DONNELL, *Verdi's Rocester.* — *Views and Reviews.* — *Quarterly book-list.* — *Quarterly Record list.* — *Index for* 1942.

1943 (XXIX), nº 1 : MAYER-SERRA (Otto), *Falla's musical nationalism.* — KLEIN (John W.), *Stendhal as music critic.* — CALLOMON (Fritz), *Some unpublished Brahms correspondence.* — LOWINSKY (Edward E.), *The Goddess Fortuna in music.* — LORING (William C.), *Jr.*, *Arthur Bird, american.* — MISHKIN (Henry G.), *The Solo violin sonata of the Bologna school.* — JOHNSON (H. Earle), *George K. Jakson, doctor of music* (1745-1822). — BARBEAU (Marius), *French Canadian folk-songs.* — *Views and Reviews.* — *Quarterly book-list.* — *Quarterly record-li[illegible]*

1943 (XXIX), nº 2 : BAUER (Harold), *Self-portrait of the artist as a young man.* — KOLISH (Rudolf), *Tempo and character in Beethoven's music — Part I.* — HILL (Ralph), *Some reflections on music criticism.* — — PLAZA (Juan Bautista), *Music in Caracas during the colonial period* (1770-1811). — ROGERS (Francis), *Haendel and five prima donnas.* — HERZ (Gerhard), *A « New » Bach portrait.* — NATHAN (Hans), *Two inflation songe of the civil war.* — SWAN (Alfred J.), *New developments in the transcription of byzantine melodies.* — SCHLAUCH (Margaret), REESE (Gustave), *The Hewitt edition of Odhecaton.* — BOELZA (Igor), *A communication from Moscow.* — *Quarterly book-list.* — *Quarterly record-list.*

DEFECTIVE ORIGINAL

1943 (XXIX), nº 3 : ANTRIM (Doron K.), *Music in industry.* — KOLISH (Rudolf), *Tempo and character in Beethoven's music (Part II).* — LOWENBACH (Ian), *Czechoslovak composers and musicians in America.* — SAFRANEK (Miloš), *Bohuslav Martinů.* — BAUER (Marion), *The Road to major.* — *Views and Reviews.* — *Quarterly book-list.* — *Quarterly record-list.*

1943 (XXIX), nº 4 : BELLAMANN (Henry), *Isidor Philipp.* — BRUNSWICK (Mark), *Tonality and perspective.* — MILLER (Hugh M.), *The Earliest keybkoard duets.* — EHRMANN (Alfred von), *Johannes Brahms and Hugo Wolf : a biographical parallel.* — ROSENFELD (Paul), *All the world's Poughkeepsie !.* — EINSTEIN (Alfred), *Narrative rhythm in the madrigal.* — HALE (Franck Gardner), *The Role of jewels in opera.* — SWAN (Alfred J.), *The Nature of the Russian folk-song.* — BOELZA (Igor), *A Communication from Moscow-II.* — *Views and Reviews.* — *Quarterly book-list.* — *Quarterly record-list.* — *Index for 1943.*

1944 (XXX), nº 1 : SWAN (A. J. and Katherine), *Rachmaninoff : Personal reminiscences — Part I.* — HINDEMITH (Paul), *Methods of music theory.* — MUSER (Franc B.), *The Recent work of Paul Hindemith.* — KENDALL (Raymond), *The Life and works of Samuel Mareschall (1554-1640).* — DINNEEN (William), *Early american manuscripts music-books.* — ENGEL (Carl), *Introducing Mr. Braun.* — SACHS (Curt), *Bach and Blavet.* — BROWN (Calvin S.) Jr., *The Poetic use of musical forms.* — CASTELNUOVO-TEDESCO (Mario), *Music and poetry : problems of a song-writer.* — BUKOFZER (Manfred F,), *The Notation of Polyphonic music.* — *Quarterly book-list.* — *Quarterly record-list.*

1944 (XXX), nº 2 : PHILIPP (Isidor), *Charles-Marie Widor : a portrait.* — GOMBOSI (Otto), *Stephen Foster and « Gregory Walker ».* — ROGERS (Francis), *Some Prima donnas of the latter eighteenth century.* — MEYER (Kathi), *Early Breitkopf and Härtel thematic catalogues of manuscript music.* — SWAN (A. J. and Katherine), *Rachmaninoff : personal reminiscences (Part II).* — BARRÈRE (Georges), *Expression unconfined.* — LEEDY (Denœ), *Harold Randolph : the man and musician.* — STEVENS (Georgia), *Gregorian chant, the greatest unison music.* — RUBSAMEN (Walter H.), *Kurt Huber of Munich.* — *View and Reviews.* — *Quarterly book-list.* — *Quarterly record-list.*

1944 (XXX), nº 3 : BAUER (Harold), *Carl Engel.* — COPLAND (Aaron), *Serge Koussevitzky and the american composer.* — LOURIÉ (Arthur), *A tribute to Koussevitky.* — ALFORD (Violet), *The Rigaudon.* — TURNER (E. O.), *The Interpretation of music : a theory of communication.* — SCHEPHERD (Arthur), *« Pàpa » Goetschius in retrospect.* — LEICHTENTRITT (Hugo), *The Reform of Trent and his effect on music.* — BERTENSSON (Serge), *The Tchaïkowsky museum at Klin.* — GASTOUÉ (Amédée), *A great french organist : Alexandre Boëly and his works.* — COURLANDER (Harold), *Notes from an abyssinian diary.* — BOETZA (Igor), *Communications : I. From Moscow.* — GETTEL (Capt. William D.), *II. From Palermo.* — *A Postcript.* — *Quarterly book-list.* — *Quarterly record-list.*

1944 (XXX), nº 4 : MILHAUD (Darius), *To Arnold Schoenberg on his seventieth birthday : personal recollections.* — JALOWETZ (H.), *On the spontaneity of Schoenberg's music.* — ANTRIM (D. K.), *Music therapy.* —

Prokofieff (Serge), *The War years.* — Parrish (C.), *Criticisms of the piano when it was new.* — Dumesnil (M.), *Gabriel Dupont, musician of Normandy* (1878-1914). — Farwell (A.), *America's gain from a Bayreuth romance : The Mystery of Anton Seidl.* — Tischler (H.), *English traits in the early 13th century motet.* — Herskovits (M. J.), *Drums and drummers in Afro-brazilian cult life.* — *Review of books.* — *Quarterly book-list.* — *Quarterly record-list.* — *Index for* 1944.

1945 (XXXI), n° 1 : Alford (Violet), *Christmas carols and Crèches in Provence.* — Broder (Nathan), *The Music of William Schumann.* — Brunswick (Mark), *Beethoven's tribute to Mozart in Fidelio.* — Fox (Charles Warren), *Non quartal harmony in the Renaissance.* — Hugues (Charles W.). *John Christopher Pepush.* — Coopersmith (Jacob Maurice), *Music and musicians of the Dominican Republic. A Survey* (*Part I*). — Henried (Robert), *Hugo Wolf's « Four Operas »*, — Mc Glinchee (Claire), *American literature in american music.* — *Review of books.* — *Quarterly book-list.* — *Quarterly record-list.*

1945 (XXXI), n° 2 : Putnam (H.), and Coolidge (E. S.), *Tributes to Carl Engel.* — Kendall (R.), *Music for the armed services.* — Thomson (V.), *Looking forward.* — Burk (J. N.), *William Gericke : a centennial retrospect.* — Chase (G.), *Juan Navarro Hispalensis and Juan Navarro Gaditanus.* — Marix-Spire (Thérèse), *Gounod and his first interpreter Pauline Viardot — Part I.* — Coopersmith (J. M.), *Music and musicians of the Dominican Republic. A survey* (*Part II*). — Lovinsky (E. E.), *The Functions of conflicting signatures in early polyphonic music.* — *Review of books.* — *Quarterly book-list.* — *Quarterly record-list.*

1945 (XXXI), n° 3. — Jackson (G. P.), *The Strange music of the old order Amish.* — Schweisheimer (Waldemar), *Beethoven's Physicians.* — Marix-Spire (Thérèse), *Gounod and his first interpreter, Pauline Viardot.* (*Part II*). — Betz (Siegmund) A. E.), *The Operatic criticism of the Tatler and Spectator.* — Bertensson (Serge), *Ludmila Ivanovna Shestakova, Handmaid to Russian music.* — Strunk (Oliver), *Intonations and Signatures of the byzantine modes.* — Lindstrom (Carl E.), *The American quality in the music of Louis Moreau Gottschalk.* — Boelza (Igor), *Communication from Moscow. IV : Editorial, Musical Scholarship at the crossroads.* — *Review of books.* — *Quarterly book-list.* — *Quarterly record-list.*

1945 (XXIX), n° 4 : King (A. H.), *Mountains, Music and musicians.* — Berger (Arthur V.), *The Music of Aaron Copland.* — Sutherland (G.), *The Ricercari of Jacques Buus.* — Fatout (P.), *Threnodies of the ladie's books.* — Englander (R.), *The Stouggle between german and italian opera at the time of Weber.* — Albrecht (O. E.), *Adventures and discoveries of a manuscript Hunter.* — Hoffmann (E. T. A.), *Don Giovanni.* — P. H. L., *Editorial.* — *Review of books.* — *Quarterly book-list.* — *Quarterly record-list.* — *Index for* 1945.

SUISSE. — **Dissonances.** (Rédacteur : R. Aloys Mooser).

1946, janvier-février : *La situation de nos jeunes chefs d'orchestre.* — *Les Jeunesses musicales.* — *Le siège de Leningrad* [de Chostakovitch]. — *Enseignements de la propagande allemande.* — *Les anniversaires musi-*

caux de 1946. — Mars-avril : *Le concerto pour orchestre de Bela Bartok.* — *Le problème des programmes de concerts.* — *Le cas de Wilhelm Furtwängler.* — Mai-juin : « *Symphonie concertante* », *de Frank Martin.* — « *Peter Grimes* », *opéra de Benjamin Britten.* — *L'opinion de Debussy sur* « *Louise* ». — *L'Histoire à la mode nazie.* — *Le Conservatoire de Paris a* 150 *ans.* — *Le Théâtre de la Scala.* — Juillet-août : « *Der Cornet* », *de Frank Martin.* — — « *L'Ascension* », *d'Olivier Messiaen.* — « *Métamorphoses symphoniques* », *de Paul Hindemith.* — *La* 47[e] *fête des musiciens suisses.* — *Le prix Walther Straram à Paris.* — Septembre-octobre : *La saison* 1946-1947 *en Suisse.* — *Le concours international de Genève.* — *La renaissance musicale en Pologne.*

U. R. S. S. — **Sovetskaja Muzyka, Sbornik state,** *(Musique Soviétique, Recueil d'articles)* [1], Moscou.

1944 (n° 2) : Asafiev (B.), Čerez prošloe K buduščemu... Ix bylo troe... : Na poljax zapisok M. I. Glinki ; Knjaz' Igor' — opera Borodina ; Nikolaj Iakovlevič Mjaskovskij (*A travers le passé vers l'avenir..., Ils étaient trois...* [Antoine Gr. Rubinstein, Nicolas Gr. Rubinstein, Miline A. Balakirev]. — *En marge des notes de M. I. Glinka ; Le Prince Igor, opéra de Borodine ; Nicolas Jacovlevitch Miakovsky,* p. 3-24. — Gozenpound (A.), Idea zaščity rodiny v' russkom izskusstve *(L'Idée de défense de la patrie dans l'art russe)*, p. 24-32. — Martinov (I.), Slavjanskij kvartet V. Šebalina *(Le Quatuor slave de V. Chebaline)*, p. 33-36. — Koslovsky (A.), Muxtar Ašrafi i uzbekskaja narodnaja musyka *(Mouktar Achrafi et la musique populaire de Usbeck)*, p. 37-42. — Vasina Grossmann (V.), Pesni V. Solovjëva-Sedogo *(Les Chants de V. Soloviev-Sedoi)* ; p. 43-47. — Zuckermann (V.), Sočinenija N. Ivanova-Radkesiča dlja duxovoju orkestra *(Les Œuvres de N. Ivanov-Radkevitch pour orchestre d'instruments à vent)*, p. 48-54. — Chaverdiane (A.), Problemij sovetskoi armjanskoi muzykal' noi kul'tury *(Les Problèmes de la culture musicale soviétique arménienne)*, p. 55-72. — Paškhalov (V.), M. E. Piatnickij i istorija vozniknovenija ego xora *(M. E. Piatnitsky et l'histoire de l'origine de son chœur)*, p. 73-85.

— 1945 (n° 3) : Asafiev (B.), O napravlennosti formy u Čaikovskogo *(Sur les tendances des formes chez Tchaïkovsky)*, p. 5-9. — Jitomirsky (D.), Zametki ob instrumentovkie Čaikovskogo *(Observations sur l'instrumentation de Tchaïkovsky)*, p. 10-22. — Martinov (J.), Skrjabin i Čaikovskij *(Scriabine et Tchaïkovsky)*, p. 23-31. — Iampolsky (I.), Neopublikovannye rukopisi, Variacij na temu rokoko Čaikovskogo *(Manuscrits inédits, Variations sur un thème rococo de Tchaïkovsky)* ; p. 32-44. — Perepiska P. I. Čaikovskogo i G. L. Katuara *(Correspondance de P. I.*

1. La revue *Sovetskaja Muzyka*, qui paraissait avant la guerre depuis 1937, a revêtu, pendant les années 1942-45, la forme d'un « Recueil d'articles ». Depuis 1946, elle a repris sa périodicité, comme « Organe du Comité des Arts près le Conseil des Ministres de l'U. R. S. S., et de l'Union des Compositeurs Soviétiques ».

Tchaïkovsky et de G. L. Catoire), p. 45-54. — Perepiska P. I. Čaikovskogo i A. K. Glazunova *(Correspondance de P. I. Tchaïkovsky et de A. K. Glazounov)*, p. 55-56. — Ossovsky (A.), N. A. Rimskij-Korsakov i russkaja kul'tura *(N. A. Rimsky-Korsakov et la culture russe)*, p. 69-78. — Gnésine (M.), N. A. Rimskij-Korsakov pedagog i čelovek... *(N. A. Rimsky-Korsakov, le pédagogue et l'homme)*. — Protopopow (Vl.), Nekotorye osobennosti opernoi formy Rimskogo-Korsakova *(Les particularités de forme des opéras de Rimsky-Korsakov)*, p. 87-104. — Gnésine (M.), O Muzykal' noi dramaturgij Rimskogo-Korsakov opere Kaščej bessmertnyj *(Sur la dramaturgie musicale de Rimsky-Korsakov, dans l'opéra « Kachtcheï l'Immortel »)*, p. 105-120. — Perepiska P. I. Čaikovskogo i N. A. Rimskogo-Korsakova *(Correspondance de P.-I. Tchaïkovsky et de N. A. Rimsky-Korsakov)*, p. 121-148.

— 1945 (nº 4) : Ossovsky (A.), B. V. Asaf'ev. Člen-korrespondent Akademnij Nauk *(B. V. Asafiev. Membre correspondant de l'Académie des Arts)*, p. 3-13. — Choubov (G.), Muzykant, myslitel', publicist, K 60-letiju akademika B.V. Asaf'eva *(Musicien, penseur, publiciste. Pour les 60 ans de l'Académicien B. V. Asafiev)*, p. 14-23. — Rachmaninov (S.), O russkom narodnom muzykal'nom tvorčestve *(Sur l'œuvre musicale populaire russe)*, p. 42-57. — Kogan (G.), Raxmaninov-pianist *(Rachmaninov-pianiste)*, p. 58-79. — Jitomirsky (D.), Fortepiannoe tvorčestvo Raxmaninova *(L'œuvre de piano de Rachmaninov)*, p. 80-103. — Swan (A.), Vosponimanija o Raxmaninove *(Souvenirs sur Rachmaninov)*, p. 104-132. — Pis'ma S. V. Raxmaninova k M. A. Slonovu i A. V. Zataeviču *(Lettres de S. V. Rachmaninov à M. A. Slonova et A. V. Zataievitch)*, p. 133-150. — Asafiev (B.), Šaljapin *(Chaliapine)*, p. 151-165. — Lvov (M.), Leonid Vital'evič Sobinov *(Léonide Vitalievitch Sobinov)*, p. 167-177.

— 1946 (nº 1) : Sovetskaja muzyka v gody vojny *(La Musique Soviétique pendant les années de guerre)*, p. 5-12. — Bogdanov-Berezouskii (V.), Kompozitorovy osajdennogo Leningrada *(Les Compositeurs de Leningrad assiégée)*, p. 13-22. — Choubov (G.), V dni surovyx isputanij *(Aux jours des tragiques épreuves)*, p. 23-30. — Asafiev (B.), Šopen v vosproizredenii russkix kompositorov *(Chopin dans la production des compositeurs russes)*, p. 31-41. — Ginzburg (L.), Violončel'nyj koncert N. Mjaskovskogo *(Le Concerto pour violoncelle de N. Miaskovski)*, p. 42-52. — Heilig (M.), Tvorčestvo V. Trambickogo *(L'Œuvre de V. Trambiski)*, p. 53-65. — Timoféev (N.), Vpečatlenija muzykanta. O 9-*i* Simfonii Sostakoviča *(Impressions de musicien. A propos de la 9e symphonie de Chostakovitch)*, p. 66-69. — Rijkkine (I.), Čestaja simfonija Čajkovskogo. O trex planax russkoj muzykal'noj klassiki : istopučeskom, epičeskrom u psixologo-dramatičeskom *(La Sixième Symphonie de Tchaïkovsky. A propos des trois plans du classicisme musical russe : historique, épique et psychologo-dramatique)*, p. 70-83. — Iz arxiva K. N. Igumnova : P. I. Čajkovskij-S.-M. Remezova ; V. I. Safonov-K. N. Igumnovu ; S. V. Raxmaninov-K. I. Igumnovu ; A. K. Glazunov-K. I. Igumnovu ; S. I. Taneev-K. I. Igumnovu *(Extrait des archives de K. N. Igoumnov : P. I. Tchaikovsky-S. M. Remezov ; V. I. Safonov-K. N. Igoumnov ; S. V. Rachmaninov-K. I. Igoumnov ;*

A. K. Glazounov-K. I. Igoumnov ; S. I. Taneev-K. I. Igoumnov), p. 84-89. — Muzykal'nyj konkurs 1945 goda *(Le Concours musical de 1945)*, p. 90-96. — Solodukho (Ja.), Novinki :obetskoj muzyki po radio *(Nouvelles de la musique soviétique à la radio)*, p. 97-98. — Xponika *(Chronique)*, p. 99-100. — Kritika i bibliografija *(Critique et bibliographie)*, p. 101-102. — Kutler (V.), Notnye izdanija, vyšedšie s julja 1941 po janvar' 1946 g. *(Les Editions musicales... de juillet 1941 à janvier 1946)*, p. 103-104. — Za rubejom *(A l'étranger)*, p. 105-108. — Letopis' sobetskoj musykal'noj jizni *(Annales de la vie musicale soviétique)*, p. 108-111.

— 1946 (n° 2-3) : Postanovlenie soveta narodnyx komissarov Sojuza SSR, o prisuždenii Stalinskix premii za vydajučšiesja raboty v oblasti iskusstva i literatury za 1943-1944 gody *(Arrêté de l'Assemblée des Commissaires du peuple de l'U. R. S. S. sur la distribution des prix Staline aux travaux marquants dans le domaine des arts et de la littérature pendant les années 1943-1944)*, p. 3-9. — Itogi znamenatelnyx let *(Bilans des années décisives)*, p. 14-16. — Vasina-Grossman (V.). « Skazanie o bitve za Russkuju zemlju » *(« Récit sur le combat pour la terre Russe »)*, p. 17-26. — Belza (I.). Vokal' nyi koncert R. M. Gliera *(Le Concerto vocal de R. M. Glière)*, p. 22-27. — Ogolevetz (A.). Patetičeskii kvartet *(Le Quatuor pathétique [de Tchemberdji])*, p. 28-42. — Kreitner (G.) Pervaja simfonia A. Balančivadze *(La Première symphonie de A. Balantchivadzé)*, p. 43-50. — Iampolsky (I.). Skripičnyi koncert N. Rakova *(Le Concerto pour violon de N. Rakov)*, p. 51-57. — Apostolov (P.). Voina i muzyka *(Guerre et musique)*, p. 58-65. — Danilevitch (L.) Muzyka na fronte *(La Musique au front)*, p. 65-71. — Eliasberg (K.). Leningradskii radiokomitet v gody voiny *(Le Radiocomité de Leningrad pendant les années de guerre)*, p. 71-74. — Kotchetov (V.) Muzykal'naja samodejatel'nost' na Severnom Flote *(L'Activité musicale dans la Flotte du Nord)*, p. 74-76. — Listov (K.). Na flotax Omečestvennoi voiny *(Sur les flottes de la guerre nationale)*, p. 77-79. — Dzerjinski (I.) Heroika u lirika *(Héroïque et lyrique)*, p. 80. — Fradkine (M.). Front i pesnja *(Le Front et la chanson)*, p. 81. — Kroutchinine (U.). Frontovaja družba *(Amitié du front)*, p. 82-83. — Lépine (A.) Poezdka na Volxovskii front *(Tournée sur le front du Volkov)*, p. 84. — Retchmenskii (N.). Frontovye zametki *(Notes du front)*, p. 85-86. — Vainkop (J.). Kamernaja muzyka na fronte *(La Musique de chambre sur le front)*, p. 88. — Chouljenko (K.) et Koralli (V.) Fritzam nepanjatno, p. 88-89. — Chostakovitch (D.) I. I. Sollerminskii. Ko vtoroi godovščine so dnja smerti *(I. I. Sollerminskii. Pour le deuxième anniversaire de sa mort)*, p. 90-95. — Rijkine (I.). Čestaja simfonija Čaikovskogo. O trex « planax » russkoi muzykal'noi klassiki : istoričeskom, epičeskom i psixologo-dramatičeskom *(La sixième symphonie de Tchaïkovsky. A propos des trois « plans » du classicisme musical russe : historique, épique et psychologo-dramatique)*, p. 96-107. — Pisma A. K. Glazunova k S. N. Kpuglikovy *(Lettres de A. K. Glazounov à S. N. Krouglikov)*, p. 108-120. — Steinberg (A.) D. M. Leonova. K 50-letiju dnja smerti *(D. M. Léonova. Pour le 50e anniversaire de sa mort)*, p. 121-123. — Ia. M. Anton Rubinštein i Čaikovskii v ispol-

nenii K. N. Igumnova *(Anton Rubinstein et Tchaïkovsky dans l'exécution de K. N. Igoumnov)*, p. 124-125. — Drozdov (A.). Opera H. Perselja « Didona i Enei » *(l'Opéra de H. Purcell « Didon et Enée »)*, p. 126-128. — Varvancci (E.) Kabinet muzykal'nogo Teatra VTO *(Le Bureau du Théâtre musical* V. T. O), p. 128-130. — Sabolei (N.). Pervaja Moskovskaja škola voenno-muzykantskix vospitannikov Krasnoi Armii *(Première école moskovite des élèves musiciens de guerre de l'Armée Rouge)*, p. 131.—D. J. Po Sovetskomu Sojuzu. V respublikax pribaltiki *(A travers l'Union Soviétique. Dans les républiques prébaltiques)*, p. 131-132. — Iampolski (I.) Nekrologi. E. F. Vitaček *(Nécrologie. E. F. Vitatchek)*. — Choubov (G.). Za rubejom. Bolgarskie očerki *(A l'étranger. Croquis bulgares.)*, p. 135-144. — Kritika i bibliografia *(Critique et bibliographie.)*, p. 145-148. — Letopis sobetskoi muzykal'noi žizni *(Annales de la vie musicale soviétique)*, p. 149-152.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Séance du vendredi 28 juin 1946.

La séance est ouverte à 16 h. 30, à l'Institut d'Art de l'Université de Paris, salle d'Histoire de la Musique, sous la présidence de M. Paul-Marie Masson, Président de la Société.

Présents : Mmes Garaudet, de Lacour, Mayer-Mutin, Nicolas-Gastoué, Sahlberg, Sempé ; Mlles Babaïan, Briquet, Cartier, Corbin, Druilhe, Garros, Girardon ; MM. Aubanel, Bouvier, Cotte, Dr Delmond, Douël, Favre, Gergely, Guilloux, Machabey, Masson, Perrody, Prod'homme, Raugel, de Saint-Foix, Schaeffner et des invités.

Excusés : Mmes Chambert-Bréhier, de Chambure, Lebeau, Rokseth ; Mlles Crussard, Dieudonné, Wallon ; MM. Borrel, Chacaton, Chailley, Gardien, Lévi-Alvarès.

Le Procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

Mme Caldaguès, chef de service de la Musique Enregistrée à la Radiodiffusion Française, présentée par Mlle Garros, et M. J.-G. Prod'homme.

M. Deloche de Noyelle, présenté par MM. Bouvier et Félix Raugel.

Mme Barat-Pepper, lauréate du Conservatoire, professeur diplômée de l'Etat, chargée de mission en A. E. F., présentée par MM. Masson et Schaeffner.

M. Pepper, lauréat du Conservatoire, chargé de mission en A. E. F., présenté par MM. Masson et Schaeffner.

Le Président et tous les membres présents saluent avec joie le retour de M. de Saint-Foix.

La parole est donnée à Mlle Solange Corbin de Mangoux pour sa communication : *La notation portugaise du XIIe au XVe siècle.* La notation de la musique liturgique portugaise est issue entièrement de la notation aquitanique à laquelle elle emprunte la ligne unique et le principe des points superposés. Mais les scribes portugais ont oublié très vite le sens modal de cette ligne, qui désigne la tierce ou la finale des modes. Il a fallu trouver un système permettant de définir la place des demi-tons, sous peine de déformer la mélodie. On a donc marqué le demi-ton par un losange qui en désigne la note la plus basse. Ce système est resté en usage au Portugal jusqu'au XVIe siècle. Pourtant, à partir de 1450 environ, il coexiste avec des livres comportant 4 à 5 lignes.

Une seconde communication est faite ensuite par M. Constantin Braïloiu, membre correspondant de la Société, sur le sujet suivant : *Le « giusto-parlando » et le système rythmique de la musique populaire roumaine.* Il s'agit d'un système métrico-rythmique propre à la musique populaire roumaine, mais, sans doute, pas à elle seule. M. Braïloiu appelle ce système *giusto*, à cause du caractère constant des durées qu'il emploie et *parlando*, pour marquer, par un terme emprunté à B. Bartok, l'intime cohésion entre la métrique du texte poétique et le rythme de la musique.

La poésie populaire des Roumains ne connaît que deux types de vers chantés : l'hexasyllabe et l'octosyllabe dits « trochaïques », et leurs formes catalectiques (5 à 7 syllabes). Les accents d'intensité décomposent ces séries de syllabes égales en 3 ou 4 groupes métriques élémentaires (pieds) composés d'une syllabe accentuée suivie d'une atone. Seuls certains refrains comprennent des groupes trisyllabiques.

La traduction rythmique des syllabes se fait, dans le *giusto-parlando*, au moyen de deux durées seulement, la brève et la longue, celle-ci valant exactement le double de la brève. (On peut les représenter par une croche et une noire). Toutes deux sont indivisibles, sinon en valeurs mélismatiques. L'emploi de ces deux durées permet quatre traductions rythmiques du groupe métrique élémentaire bisyllabique, à savoir : croche-croche ; croche-noire ; noire-croche ; noire-noire ; et huit traductions du groupe trisyllabique, dont trois fréquentes (croche-croche-croche ; croche-noire-croche ; noire-croche-croche) et cinq rares, voire encore inconnues (croche-noire-noire ; noire-noire-croche ; noire-croche-noire ; croche-croche-noire ; noire-noire-noire). Telles de ces formules rythmiques s'identifient à certaines mesures modernes (4 /8, 2 /8, 2 /4, 3 /8, 3 /4) ou à certains pieds ou « mesures simples » de la rythmique antique (pyrrhique, trochée, spondée, molosse) ; mais dans la plupart des cas la ressemblance n'est qu'apparente ou approximative.

Le vers de six syllabes se compose de trois groupes rythmiques et le vers de huit syllabes de quatre groupes rythmiques, chacun de ces groupes pouvant se traduire par l'une quelconque des quatre formules rythmiques indiquées. Il s'ensuit que pour le premier groupe peuvent être constituées 64, pour le second 256 séries rythmiques différentes, qui sont toutes employées dans la musique populaire roumaine.

En somme, le *giusto-parlando* est caractérisé par la précision métronomique des deux durées (brève et longue), le mélange constant du binaire et du ternaire, et l'exclusion de toute valeur « pointée » sauf dans les mélismes. Ses ressources peuvent sembler, à première vue, réduites. Cependant les mélodies juxtaposent souvent plusieurs séries rythmiques différentes à l'intérieur d'une même strophe, et les refrains apportent, par leur versification parfois irrégulière, un élément important de variété. Il en résulte que les possibilités du *giusto-parlando* sont vraiment considérables, comme le montrent les disques présentés au cours de cette communication.

Le Président souligne l'intérêt de ces deux importantes communications, illustrées toutes deux par des projections significatives. Elles donnent lieu à des échanges de vues très animés.

La séance est levée à 18 h. 20.

Séance du vendredi 22 novembre 1946.

La séance est ouverte le vendredi 22 novembre 1946 à 16 h. 40, Maison Gaveau, Salle des Quatuors, sous la présidence de M. Paul-Marie Masson, Président de la Société.

Présents : Mmes de Lacour, Lebeau, Mayer-Mutin, Sahlberg, Sempé, Spire ; Mlles Pauline Aubert, Briquet, Cartier, Corbin, Druilhe, Garros, Girardon, Samaran, Wallon ; MM. Agostini, Aubanel, Borrel, Deloche de Noyelle, Douël, Favre, Fedorov, Lévi-Alvarès, Machabey, Masson, Pincherle, Prod'homme, Raugel, Schaeffner.

Excusés : Mmes Chambert-Bréhier, Dyer, Garaudet, Landowski, Nicolas-Gastoué ; Mlles Babaïan, Dieudonné, Viollier ; MM. Chailley, Gardien, Locard, de Saint-Foix, Verchaly.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes, agréées par le Conseil dans sa séance du 26 octobre, sont proposées et admises :

M. Léonce Catonné, directeur du *Ménestrel Nivernais*, présenté par MM. Jean Douël et Pincherle.

M. François Durif, professeur agrégé d'histoire au Lycée du Havre, présenté par MM. Masson et Raugel.

M. Jean Farger, Ingénieur du son, collectionneur d'autographes musicaux, présenté par MM. Favre et Masson.

M. Henri-Irénée Marrou, professeur à la Sorbonne, auteur d'un *Traité de la musique selon l'esprit de Saint Augustin*, présenté par MM. Bayer et Masson.

M. Eric Straram, Directeur de la Bibliothèque musicale à la Radiodiffusion française, présenté par MM. Prod'homme et Raugel.

Le Président fait part du décès de Mme Octave Homberg, et de M. Emile Goué, et rappelle les services que ces deux regrettés collègues ont rendu à la Musicologie et à notre Société.

La parole est donnée à M. Marc Pincherle pour sa communication : *Etienne Roger et Le Cène, éditeurs de musique à Amsterdam, et les problèmes de chronologie que posent leurs éditions.* Cette communication avait un double objet :

1° Montrer l'intérêt qu'il y a, pour l'histoire du style instrumental entre 1690 et 1740, à fixer la chronologie des éditions hollandaises d'Etienne Roger et de Michel-Charles Le Cène, en se basant sur l'étude de leurs catalogues (huit catalogues de Roger, entre les années 1698 et 1716, et trois catalogues de Le Cène entre 1726 et 1737).

Le premier catalogue sur lequel les œuvres mentionnées portent un numéro d'ordre, le même qui se retrouve sur les planches gravées desdites œuvres, est celui de 1716, qui comprend 411 numéros. Mais ces numéros ont été donnés sans aucune préoccupation chronologique, en vrac pourrait-on dire, et les déductions qu'en ont tirées Fausto Torrefranca et à sa suite divers musicologues italiens sont erronées. Au contraire, le numérotage, à partir du n° 412, suit l'ordre de gravure des divers volumes publiés, et constitue une référence chronologique valable.

2° A propos de ces catalogues, étude biographique des deux éditeurs

(tous deux nés en France, le premier à Caen en 1665, le second à Honfleur en 1684) et de leur prodigieuse activité. Quelques réserves qu'on ait à formuler sur leurs mœurs commerciales, analogues à celles de Walsh, Mortier, etc., la musique leur est redevable d'une collection considérable de sonates, concertos, *sinfonie*, qui représentent le plus clair du fonds instrumental européen pendant un demi-siècle. Elle leur doit l'adoption d'un format commode, d'importants perfectionnements pour la technique de la gravure, une politique d'échanges et de dépôts qui a grandement facilité la diffusion des formes nouvelles.

Le Président et plusieurs des assistants présentent quelques remarques faisant ressortir l'intérêt de cette communication pour l'histoire générale de la musique du XVIIIe siècle.

La séance est levée à 18 h. 10.

Séance du vendredi 22 décembre 1946.

La séance est ouverte à 16 h. 40, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Paul-Marie Masson, Président de la Société.

Présents : Mmes Bridgman, de Lacour, Mayer-Mutin, Sahlberg ; Mlles Cartier, Druilhe, Garros, Girardon ; MM. Albrecht, Borrel, Cotte, Estrade-Guerra, Favre, Guilloux, Machabey, Masson, Prod'homme, Raugel, de Saint-Foix, Schaeffner, Verchaly.

Excusés : Mmes de Chambure, Garaudet, Lebeau, Nicolas-Gastoué ; Mlles Babaïan, Corbin, Samaran, Soulage, Wallon ; MM. Cellier, Chailley, Douël, Guy-Lambert.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

La candidature suivante est proposée et admise : M. José Bruyr, critique musical, de nationalité belge, présenté comme membre correspondant par Mme Lebeau et M. Prod'homme.

Le Président déplore le retard considérable du dernier numéro de la *Revue*, retard dû aux circonstances économiques actuelles, et dont l'imprimeur s'est excusé dans une récente lettre.

La parole est donnée à M. de Saint-Foix pour sa communication : *La publication italienne d'une symphonie inédite de Mozart.* M. de Saint-Foix présente la partition, publiée à Milan en 1944 par les éditeurs Carisch et Cie, d'une Symphonie en *ut* majeur, absolument inconnue et inédite, de Mozart, qui a été découverte en 1944 par le Maestro Nino Negrotti, à la Bibliothèque de la *Pia Istituzione Musicale* de Crémone. L'orchestre comprend 2 violons, 2 altos, violoncelles, contrebasses, une flûte, deux hautbois, deux bassons, deux cors en *ut*, 2 trompettes et timbales. M. de Saint-Foix exécute au piano cette symphonie d'après la partition. Cette révélation a suscité parmi les membres de la Société le plus vif intérêt.

Le Président remercie M. de Saint-Foix, et se réjouit que la Société ait eu la primeur en France de cette importante symphonie. Il signale la récente publication du dernier volume de l'œuvre monumentale de M. de Saint-Foix sur *Mozart.*

Après un échange de vues assez prolongé, la séance est levée à 18 h. 20.

COMPTES DE L'ANNÉE 1944

a) Compte de la société.

Recettes :		Dépenses :	
Disponible au 1-1-44..	4.292 65	Imprimés............	8.580 »
Cotisations de l'année.	2.020 »	Frais de bureau.......	1.105 80
Divers	2.601 10	Frais de banque.......	6 »
	9.913.75	Divers	2.064 »
			11.755 80
		Recettes......	9.913 75
		Solde déficitaire.......	1.842 05

b) Publications.

Disponible au 1-1-44..	32.678 50	Frais d'impression....	23.295 »
Vente de publications .	8.060 25		
	40.738 75		
	23.295 »		
Solde disponible.......	17.443 75		

c) Situation d'ensemble.

Disponible au 1-1-44 (S. F. M.)............	4.292 65	
(S. P.)............................	32.678 50	36.971 15
Recettes (S. F. M.)....................	5.621 10	
S. P................................	8.060 25	13.681 35
		50.652 50
Dépenses (S. F. M.)....................	11.755 80	
S. P................................	23.295	35.050.80

Solde au 31 décembre 1944.

S. P. Solde créditeur	17.443 75	
S. F. M. Solde débiteur..................	1.842 05	
	15.601 70	15.601 70

Valeurs de caisse.

Chèques postaux........................	1.391 90	
C. N. E. P. Agence O..................	7.812 45	
C. N. E. P. Agence H..................	1.534 95	
Rentes 4 %............................	4.862 40	15.601 70

COMPTES DE L'ANNÉE 1945

a) Compte de la société.

Recettes :		Dépenses :	
Cotisations de l'année..	8.154 »	Solde déficitaire 1944..	1.842 »
Subvention	40.000 »	Bulletins	36.185 »
Intérêts et divers......	800 40	Frais de bureau.......	4.299 75
		Disponibil. au 31-12-45	6.627 65
	48.954 40		48.954.40

b) Publications.

Disponib. au 1-1-45...	17.443 70	Dépenses	Néant
Subvention...........	20.000 »	Disponib. au 31-12-45.	53.420 70
Ventes Librairie Droz.	15.977 »		
	53.420 70		53.420 70

c) Situation d'ensemble.

Disponibilités au 1-1-45 (Publications)	17.443 70	Déficit Sté F. M.......	1.842 »
		Dépenses S. F. M.....	40.484 75
Recettes Sté F. M.....	48.954 40	Dépenses publications..	Néant
Recettes publications..	35.977 »	Disponibilités (S. F. M.)	6.627 65
		Disponib. (publications)	53.420 70
	102.375 10		102.375 10

Valeurs de caisse.

Chèques Postaux.........................	537.90
Banque (C. N. E. P.).....................	55.510 45
Rente	4.000 »
	60.048 35

NÉCROLOGIE

EMILE GOUÉ

Avec Emile Goué disparaît une des figures les plus attachantes de la jeune génération de musiciens. A la fois artiste et savant, en lui s'unissaient les dons les plus rares dans les domaines les plus divers.

Né à Châteauroux en 1904, il s'orienta vers la carrière universitaire. En 1929, il fut reçu à l'agrégation de physique (le 2e de la liste). Dès l'âge de 35 ans, il était nommé au Lycée Louis-le-Grand, comme professeur d'une des classes de mathématiques spéciales les plus réputées, poste qu'il occupa jusqu'à sa mort.

Ces succès universitaires ne l'avaient pas empêché de consacrer tous ses loisirs à la musique. Attiré dès son adolescence par la composition, il s'y adonna d'une manière approfondie, dès la fin de ses études universitaires, sous la direction de Charles Kœchlin. Albert Roussel, vivement intéressé par l'inspiration originale des premières œuvres de Goué, l'encouragea également à poursuivre la carrière de compositeur.

Alors commença une période d'intense production, que la guerre même ne devait pas interrompre. Mobilisé en 1939 comme lieutenant d'artillerie, Emile Goué fut fait prisonnier en juin 1940. L'épreuve de la captivité lui permit de méditer sur les problèmes de son art et contribua à mûrir son talent. A l'*Oflag* X B, il exerça une grande influence : par des concerts et des causeries, il amena à la musique un grand nombre de ses camarades.

Revenu en France en mai 1945, il retrouva sa chaire de mathématiques spéciales et fut bientôt nommé membre du jury d'agrégation. Il reprit contact avec les milieux musicaux et organisa des exécutions de plus en plus fréquentes de ses œuvres. C'est à ce moment qu'il désira faire partie de la Société Française de Musicologie, où ses premières interventions furent très remarquées. Débordant d'activité, il présumait trop de ses forces. En juillet 1946, il dut entrer dans un sanatorium. Le 10 octobre, alors qu'il semblait en voie de guérison, une crise cardiaque l'emportait brusquement, à 42 ans, en pleine maturité.

Son œuvre, bien qu'inachevée, témoigne d'un prodigieux labeur. Emile Goué a abordé les principaux genres musicaux, tout en gardant une prédilection pour les formes les plus dépouillées de la musique de chambre, auxquelles il confia l'essentiel de son message, tout d'austérité et de grandeur.

Pénétré de la haute mission de l'art, il professait que tout véritable

artiste ne doit écrire que mû par une nécessité intérieure : « Acquérir un style, écrivait-il, c'est être assez fort pour se décider, c'est-à-dire faire un choix parmi les moyens techniques connus, en ne retenant que ceux qui ont pour la sensibilité de l'artiste créateur un caractère de nécessité, — ou bien découvrir des moyens techniques nouveaux offrant ce même caractère. »

Il estimait devoir accorder à la Forme une importance primordiale. Ses recherches l'amenèrent, par l'exemple de Bach, à adopter, dans ses dernières productions, un monothématisme tel, que toute l'œuvre découle d'un seul thème générateur.

La musique de Goué, rejetant toute inspiration anecdotique, ne reflète de sa personne que son aspiration violente vers la Beauté. Dans cette musique, rien ne cède au joli. Apre, sévère, lucide, c'est la création d'une âme forte, qui avait accepté passionnément toutes les responsabilités de l'existence.

On trouvera ci-après le catalogue des œuvres d'Emile Goué, établi d'après des renseignements puisés aux meilleures sources (1) :

Titre des œuvres	Durée	Date de composition	Date et lieu de la 1re audition
PIANO.			
Ambiances (1re suite)	10′	1935	1936 (Paris P. T. T.)
Sonate pour piano	15′	1936	1938 (Triptyque, Paris).
Horizons (pièces descriptives)	7′	1939	1941 (Association de musique contemporaine, Paris).
Ambiances (2e suite)	10′	1942	
Prélude, Choral et Fugue	15′	1943	
Préhistoires, suite	12′	1943	
Impromptus	4′	1944	
Prélude, Aria et Final	13′	1944	
Thème et variations	7′	1945	1945 (Triptyque, Paris).
MUSIQUE DE CHAMBRE INSTRUMENTALE			
Trois pièces pour hautbois, clarinette et basson	8′	1937	1938 (Société Nationale, Paris).
Premier quatuor à cordes	20′	1937	1938 (Cercle Musical, Paris).
Trio pour violon, alto et violoncelle	15′	1939	1946 (Triptyque, Paris).

(1) Pour toutes informations complémentaires, on peut s'adresser à Mme Emile Goué, qui se consacre pieusement à la mémoire du musicien (7, avenue des Gobelins, Paris Ve, Tél. : Port-Royal 22-56). Une Société des *Amis d'Emile Goué* a été fondée sous la présidence du capitaine Philippe Gordien, qui fut le camarade de captivité et le disciple de Goué.

Titre des œuvres	Durée	Date de composition	Date et lieu de la 1re audition
Deuxième quatuor à cordes......	22′	1941	
Sonate pour violon et piano....	15′	1941	1945 (Triptyque, Paris).
Sextuor pour 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles..............	23′	1942	
Duo pour violon et violoncelle...	12′	1942	1943 (Triptyque, Paris).
Quintette (pour deux violons, alto, violoncelle et piano)...	30′	1944	
Troisième quatuor à cordes.....	27′	1945	1945 (Triptyque, Paris).
MUSIQUE DE CHAMBRE VOCALE.			
La Route, le Chemin...........	8′	1932	1936 (Paris P. T. T.).
L'Offrande sous les Nuages (pour soprano et piano)...........	15′	1935	1938 (Cercle musical, Paris.)
Chants de l'âme navrée (ténor et piano)...................	12′	1937	1938 (Cercle Musical, Paris).
Les Heures étranges (pour voix et piano).................	8′	1938	1945 (Triptyque, Paris).
Trois chansons sur la pluie (pour voix grave et piano.........	8′	1939	1943 (Groupe instrumental féminin, Paris).
Ballade sur un poème d'Emily Brontë (pour soprano, quatuor vocal, quatuor à cordes et piano)....................	15′	1940	
Trois mélodies (pour soprano et quatuor à cordes...........	8′	1942	1944. Initiative musicale, Paris).
Trois poèmes de Rilke..........	8′	1943	
MUSIQUE SYMPHONIQUE.			
Pénombres (suite).................	8′	1931	
Poème symphonique............	8′	1933	1938 (Sté des Concerts du Conservatoire de Troyes, radiodiffusé par Paris P. T. T.).
Première symphonie...........	25′	1934	
Chants de l'Ame navrée (ténor et orchestre).................	12′	1937	1945 (Radio Nationle).
Psaume XIII (ténor, chœurs et orchestre...............	30′	1938	
Psaume CXXIII (ténor, chœurs d'hommes et orchestre).....	12′	1940	1942 (Sté des Concerts du Conservatoire de Paris).
Concerto pour piano et orchestre.	25′	1941	1943 (Radio Nationle).
Deuxième symphonie pour violon principal..............	30′	1943	

Titre des œuvres	Durée	Date de composition	Date et lieu de la 1re audition
Esquisse pour un paysage vu du Mont Coudreau	9′	1943	
Macbeth, suite...............	12′	1944	
THÉATRE.			
Wanda, action musicale en deux actes.....................	2 h.	1934	

JEANNE OCTAVE HOMBERG

En la personne de Mme Octave Homberg (1884-1946), présidente-fondatrice de la *Société d'études mozartiennes*, la Société Française de Musicologie vient de subir une perte cruelle. Née à Marly-le-Roi le 19 septembre 1884, notre regrettée collègue s'est éteinte le 7 octobre 1946, dans sa propriété de Cognac-le-Froid, en Limousin. Fille de l'éminent philosophe Jean Bourdeau, membre de l'Institut, Mme Jeanne Homberg était solidement instruite, et le désir de savoir était devenu l'une des passions de son esprit ; aussi s'intéressait-elle avec la plus grande sympathie à nos travaux. Bienfaisante avec joie, elle avait encouragé les débuts de maints jeunes artistes. Spirituelle et séduisante, elle avait le don de former et de formuler des idées originales. Sûre à ses amis, elle aimait à partager avec eux ses enthousiasmes. Son rôle fut donc de comprendre et de faire comprendre.

Elle avait fondé à Paris, en 1930, un groupement artistique destiné à entretenir le culte de Mozart, groupement où le goût et la connaissance du chef-d'œuvre devaient être les uniques raisons d'exister et dont les exécutions données chaque année en trois concerts, réalisèrent l'expression vivante. De 1930 à 1939, environ 150 œuvres de Mozart, dont une bonne moitié étaient nouvelles pour Paris, figurèrent sur les programmes composés avec un goût délicat et sûr, programmes que la savante Présidente savait présenter avec la plus aimable érudition.

Le grand vide que laisse la disparition prématurée de cette animatrice aussi distinguée par le caractère que par l'intelligence, sera durement ressenti dans le monde des musiciens.

BERTHE DE KORÉWO-JOUSSELIN

Nous avons à déplorer la mort de Mme de Koréwo, née Jousselin (Mme Maurice Gallet, du nom de son premier mari). Femme du monde passionnée de musique, elle s'occupait particulièrement de l'art vocal, comme on peut s'en rendre compte par son étude sur *Schubert*, la première des *Quatre Conférences* qu'elle a publiées. Membre de la Société Française de Musicologie depuis la fondation, elle en suivait les séances avec assiduité.

TABLE DES MATIÈRES

1946

FAVRE (Georges). *Les créateurs de l'Ecole Française de piano : L'Abbé Le Bugle* 65

GIRARDON (Renée). *Le don Chabrier à la Bibliothèque Nationale (suite et fin)* 22

MACHABEY (Armand). *Les origines de la Chaconne et de la Passacaille.* 1

MOOSER (R.-Aloys). *Catalogue d'œuvres italiennes du XVIII*e *siècle, conservées à Léningrad* 29

SAINT-FOIX (Georges de). *Publication d'une symphonie inédite de Mozart* 61

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES. — **Cours et conférences,** 38, 73. — **Concerts de musique ancienne,** 38, 73. — **Un catalogue autographe de l'œuvre de Haydn,** 39. — **Un nouveau groupement de musicologues américains,** 39. — **Quelques signes de vie,** 39. — **Livres français publiés pendant la guerre,** 41. — **Pour le Centenaire de la « Marche Hongroise »,** 42. — **La Société Belge de Musicologie,** 74.

BIBLIOGRAPHIE : LES LIVRES. — **W. Apel,** *Harvard Dictionary of Music* (P.-M. Masson), 43. — **J. Arger,** *Nouvelle initiation à l'art du chant* (M. Pincherle), 81. — **R. Bragard,** *Histoire de la Musique Belge* (P.-M. Masson), 75. — **G. Favre,** *Boieldieu : Sa vie. Son œuvre* (P.-M. Masson), 79. — **H. Hickmann,** *La Trompette dans l'Egypte ancienne* (A. Schaeffner), 76. **J. Leflon,** *Gerbert* (F. Raugel), 78. — **A. Machabey,** *La Vie et l'Œuvre d'Anton Bruckner* (F. Raugel), 44. — **O. Messiaen,** *Technique de mon langage musical* (A. Machabey), 46. — **A. Suarès,** *Musiciens* (R. Girardon), 48.

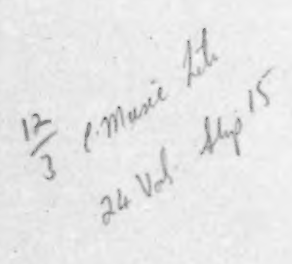
BIBLIOGRAPHIE MUSICALE. — **E. Chabrier,** *Prélude Pastoral* (P.-M. Masson), 84. — **L. Chaumont,** *Livre d'Orgue* (A. Machabey), 82. — **M.-R. de La Lande,** *De profundis* (M. Garros), 49. — **W.-A. Mozart,** *Sinfonia in do maggiore* (G. de Saint-Foix), 83. — **F. Peeters,** *Les Maîtres anciens néerlandais* (A. Machabey), 83. — **J. Sempé,** *France qui chante* (P.-M. Masson), 50.

PÉRIODIQUES. — 51, 85.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ. — **25 janvier 1946,** 54. — **21 février 1946,** 56. — **22 mars 1946,** 57. — **19 avril 1946,** 57. — **31 mai 1946,** 59. — **28 juin 1946,** 97. — **22 novembre 1946,** 99. — **22 décembre 1946,** 100.

COMPTES. — **Année 1944,** 101. — **Année 1945,** 102.

NÉCROLOGIE. — **Emile Goué,** 103. — **Jeanne Octave Homberg,** 106. — **Berthe de Koréwo-Jousselin,** 106.



ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (O. P. L. 31.0832). — 1947.

